P. Patrizi

IL GIAMBOLOGNA



MILANO - TIP. EDIT. L. F. COGLIATI
CORSO P. ROMANA, 17

DELLO STESSO AUTORE

La montagnola di Bologna. — Seconda edizione, con illustrazioni. Bologna, 1896. *(Esaurito).*

Il Gigante. — Con illustrazioni di R. Faccioli, A. Fabbi, O. Guerrini, ecc. Bologna, Zanichelli, 1896.

Il Teatro Brunetti (ora *Eleonora Duse).* Bologna, Tipografia Militare, 1898.

Il Conte Girolamo Lucchini, *la vita, le avventure, il processo di un famoso delinquente del secolo XVIII.* Torino, Renzo Streglio e C., Editori, 1900.

Di prossima pubblicazione:

Bologna d'oggi



PATRIZIO PATRIZI

IL GIAMBOLOGNA



TIPOG. EDITRICE
L. F. COGLIATI - MILANO
CORSO P. ROMANA, 17
1905.



SOMMARIO DEI CAPITOLI

CAPITOLO I. — **La giovinezza e i primi passi** . . . *Pag.* 1

La nascita del Giambologna. — La sua città natale. — I primi studi. — La sua inclinazione all'arte. — Suo padre vorrebbe farne un notaio. — Va ad Anversa presso Jacopo Dubroeucq suo primo maestro. — L'arte in Italia. — Fascino che esercita sul Giambologna. — Parte per Roma coi fratelli Floris. — Vi si trattiene due anni. — Giambologna e Michelangelo. — È costretto a rimpatriare. — Nel ritorno si ferma a Firenze. — Firenze e i Medici. — Giambologna s'incontra con un mecenate che lo trattiene e lo aiuta nei primi passi. — Suscita gelosie e invidie. — Chiede un blocco di marmo e vi scolpisce una Venere, la sua prima opera d'arte.

CAPITOLO II. — **Il concorso del " Biancone "** . . . *Pag.* 25

Cosimo I vuol far eseguire una fontana per la piazza della Signoria. — Baccio Bandinelli sollecita l'onore che glie ne venga affidata l'esecuzione. — Invoca la protezione della Duchessa. — Si raccomanda a Jacopo Guidi. — Essendosi estratto a Carrara un colossale blocco di marmo se lo accaparra. — Un sonetto di Benve-

nuto Cellini. — Egli pure vuole la commissione della fontana. — Richiama il Granduca alle tradizioni artistiche di Firenze e lo esorta a bandire un concorso. — Muore il Bandinelli. — Il blocco di marmo è più disputato che mai. — L'Ammannato, Benvenuto Cellini, Vincenzo Danti, il Giambologna e Francesco Mosca si accingono a modellare un gigante. — Il Duca vede il solo modello di Benvenuto e quello dell'Ammannato che preferisce, sebbene tutti proclamino la superiorità del Giambologna. — Benvenuto Cellini « schizza fuoco dagli occhi ». — Una lettera di Leone Leoni. — Un epigramma popolare.

Capitolo III. — **Giambologna entra al servizio dei Medici** . . . . *Pag.* 51

Cosimo I stanco di reggere il governo si associa il figliuolo Francesco. — Egli protegge le arti. — Compra la *Venere* del Giambologna. — Lo prende al servizio assegnandogli tredici scudi al mese. — Il Giambologna modella il gruppo di *Sansone che atterra il Filisteo.*

Capitolo IV. — **La fontana del Nettuno** . . . . . *Pag.* 61

La demolizione di una fontana per le lagnanze dei dazieri del vino. — Il popolo bolognese rivuole la fonte. — Pio IV ne autorizza l'erezione. — Tomaso Laureti è incaricato di architettarla. — Parte per Firenze per cercare lo scultore. — Sceglie il Giambologna e lo conduce a Bologna. — I contratti col Giambologna e col Laureti. — La costruzione della fontana. — Il modello del *Gigante.* — Confronto fra il modello e la statua. — Giambologna fonditore. — L'inaugurazione della fonte. — La moneta commemorativa di Pio IV. — Il benservito del Giambologna. — Storia di una foglia di fico. — Una riproduzione integrale della fontana del *Nettuno.*

Capitolo V. — **La Virtù che sottomette il Vizio. - Il Mercurio Volante** . . . . *Pag.* 93

Caterina de' Medici offre al Giambologna di recarsi a Roma per modellare la statua di Enrico III, ma Francesco I lo trattiene commettendogli un gruppo rappresentante Firenze che sottomette Siena. — Frattanto i Medici pensano di riattivare le cave di Serravezza e di Campiglia. — Giambologna descrive la gioia delle popolazioni che assistono alla partenza del primo blocco di marmo estratto dal-

l'Altissimo e col quale compie il gruppo di Firenze ribattezzato col titolo la *Virtù che sottomette il Vizio*. — Di ritorno da un breve viaggio a Roma modella il *Mercurio volante* poi la *Fontana dell'Oceano* pel giardino di Boboli, indi le statue della cappella eretta da Luca Grimaldi a Genova, l'altare del Cristo liberatore per la cattedrale di S. Martino a Lucca e il colossale *Appennino* per la Villa di Pratolino.

CAPITOLO VI. — **Il ratto di una Sabina** . . . . . *Pag.* 117

Come nacque nella mente del Giambologna l'ispirazione di questo gruppo. — Un incontro fortunato con Bartolomeo Ginori. — Egli accetta di posare pel Giambologna. — Che cosa si propose di rappresentare col nuovo gruppo. — Il Giambologna al lavoro. — Il Borghini suggerisce al Giambologna il titolo della nuova opera. — L'entusiasmo dei fiorentini. — I poeti e il *Ratto della Sabina*. — Le riproduzioni del gruppo. — Il Granduca lo fa collocare sotto la loggia dell'Orcagna. — Le riproduzioni.

CAPITOLO VII. — **Il monumento di Cosimo I. - Le porte della cattedrale di Pisa** . . . . *Pag.* 135

Il mecenatismo di Ferdinando de' Medici. — Ferdinando protettore del Giambologna. — Il monumento equestre di Cosimo I per la piazza della Signoria di Firenze. — Il Giambologna nell'autunno del 1593 fa un viaggio nell'alta Italia visitando Venezia, Milano, ecc. ovunque accolto festosamente. — L'incendio delle porte della cattedrale di Pisa. — Il Giambologna viene incaricato di dirigere l'esecuzione delle nuove porte della Primaziale. — I collaboratori del Giambologna.

CAPITOLO VIII. — **L'Ercole e il Centauro. - Le opere minori** . . . . *Pag.* 159

L'*Ercole e il Centauro*. — La statua di S. Luca per Or S. Michele. — Il monumento di Ferdinando I e di Cosimo I per la città di Pisa. — La statua dell'*Abbondanza*. — L'Architettura. — Il busto di Giove. — Un'altra statua di Ferdinando I. — Altre opere minori.

CAPITOLO IX. — **Bronzi e Crocifissi** . . . . *Pag.* 175

Il *Redentore* e il *S. Giovanni Battista* della Cattedrale di Pisa. — Il *Mercurio Volante*. — *Venere*. — *Apollo*. — *Cupido*. — *Giu-*

none. — *Vulcano.* — Candelieri e battenti. — Il tipo di Cristo secondo il Giambologna. — Il grande crocifisso della SS. Annunziata. — Il crocifisso della cappella Medicea. — Crocifissi grandi e piccini.

CAPITOLO X. — **Gli ultimi anni. - Le ultime opere.** *Pag.* 199

La facciata di S. Maria del Fiore. — La Cappella della SS. Annunziata. — La Cappella di S. Antonino. — Il busto di Michelangelo. — Schizzi e disegni. — Alle porte della vecchiaia. — Il monumento equestre del Granduca Leopoldo I.

CAPITOLO XI. — **Gli ultimi giorni. - La morte. - Il testamento. - La sepoltura del Giambologna** . *Pag.* 219

Gli ultimi giorni del Giambologna. — La morte del maestro. — Il ritratto morale del Giambologna disegnato da Simone Fortuna. — La povertà del Giambologna. — Una leggenda sfatata. — Le suppliche del Giambologna a Bianca Cappello e al Granduca Francesco. — Una donazione principesca. — Il ritratto del Giambologna. — La sepoltura del maestro.

CAPITOLO XII. — **Conclusione** . . . . *Pag.* 247

CAPITOLO I.

La giovinezza e i primi passi.

SOMMARIO: La nascita del Giambologna — La sua città natale — I primi studi — La sua inclinazione all'arte — Suo padre vorrebbe farne un notaio — Va ad Anversa presso Jacopo Dubroeucq suo primo maestro — L'arte in Italia — Fascino che esercita sul Giambologna — Parte per Roma coi fratelli Floris — Vi si trattiene due anni — Giambologna e Michelangelo — È costretto a rimpatriare — Nel ritorno si ferma a Firenze — Firenze e i Medici — Giambologna s'incontra con un mecenate che lo trattiene e lo aiuta nei primi passi — Suscita gelosie e invidie — Chiede un blocco di marmo e vi scolpisce una *Venere*, sua prima opera.



Il **Giambologna,** nome col quale è universalmente conosciuto, Jehan Boulogne, Giovanni Bologna o, com'egli sottoscriveva le lettere e i contratti, Giabolongna o Giabologna (avvertasi che egli al casato non premise mai la particella *de* o *da,* quindi è erroneo chiamarlo *Giovanni da Bologna*), nacque a Douai, piccola città della Francia che, innanzi alla conquista di Luigi XV, faceva parte de' Paesi Bassi, e fra il dugento e il trecento ebbe rinomanza per la fabbricazione di una stoffa conosciuta in commercio, e anche in Italia, col nome di *noir di Douai.*

Nessun documento, tuttavia, esiste negli Archivii della sua città natale, relativamente alla nascita del

Giambologna, e anche i registri parrocchiali, nei quali pur di recente vennero fatte diligentissime ricerche, non hanno alcuna annotazione. Ma la lacuna si spiega con ciò: che tali registri non incominciano che dal 1527, mentre il nostro scultore nacque tre anni innanzi.

Ben è vero che il Milanesi nella sua edizione del Vasari, ne fa cadere la nascita fra il 1525 e il 1530, pur accettando come più attendibile la prima di queste due date e qualche altro glie ne assegna una diversa; ma il Borghini che gli fu amico e coetaneo, il Müntz, che fra gli storici dell'arte è uno dei più diligenti, e la maggior parte dei suoi biografi concordano nell'affermare che il Giambologna nacque nel 1524, ciò che è pur confermato da un documento di singolare importanza: una medaglia commemorativa, coniata in suo onore, da un lato della quale è l'effige dello scultore con le parole:

• IO • BOLOGNA • BELGA • SCULP •

e dall'altro l'iscrizione:

NATUS • MDXXIIII

Poco o nulla sappiamo dei suoi genitori.

Della madre ci è perfino ignoto il nome; del padre sappiamo soltanto, e lo provano alcuni documenti che si conservano nell'Archivio Notarile di Lucca, che si chiamava Giovanni come il figliuolo.

È pure incerto s'egli fosse scultore o intagliatore in legno; quel ch'è sicuro, invece, per voce unanime degli amici e coetanei del Giambologna, dalla cui viva voce n'ebbero notizia, che ben pochi furono gli incitamenti e gli incoraggiamenti che il fanciullo ebbe in famiglia per avviarsi verso lo spinoso cammino dell'arte.

Anzi, come Michelangelo fu dal padre messo ad imparare la grammatica, e inclinato com'era al disegno, dovette ripetutamente subire i rimproveri paterni ogni qualvolta veniva sorpreso intento a disegnare, " parendogli che l'attendere a tal cosa fosse un avvilire la loro casa ", così anche il padre del Giambologna, come narra Cosimo Gaci:

" Stimando ch'ei potea con penna vile
" Vendendo le parole agevolmente
" Più che con scarpel, d'or avanzarsi,
" Rogator di procure e di contratti
" volea che fosse.... "

Ma il giovinetto pensava e sognava ben altro che le *pandette!* La professione del notaio, per quanto onorevole e lucrosa, non lo seduceva. Ed egli che, come continua il suo biografo-poeta ed amico,

" .... il core
" Havea disciolto della volgar gente
" E di desìo di vera gloria acceso
" Seguir propose il naturale instinto. "

Su cotesto periodo della vita del Giambologna, le notizie e i documenti mancano presso che totalmente; i biografi non fanno che copiarsi e ricopiarsi l'un coll'altro, ripetendo gli stessi scarsi particolari. Convien dunque accontentarci dell'affermazione più concorde: e cioè che il giovinetto, giunto al sedicesimo anno, riuscito finalmente a vincere la resistenza paterna, se n'andò ad Anversa. La bella Anversa tutta risonante di grida liete e gioconde, tutta immersa nella gioia di vivere e nel desiderio di consacrarsi ai più alti godimenti intellettuali, riboccante di artisti che stupivano, con lo sfolgorìo delle loro creazioni, il popolo sbalordito dalla sontuosità delle feste, richiamante forestieri da ogni parte, avidi di abbandonarsi al piacere, e che contribuivano a render la vita più gaia e piacevole.

Ad Anversa il giovanetto si pose presso Jacopo Dubroeucq scultore e architetto notevole.

Veramente il nome del maestro del Giambologna, attraverso l'ortografia degli storici e dei biografi, ha subìto parecchie e notevoli storpiature.

Il Vasari ne fa addirittura un nome italiano e lo chiama Jacopo Bruca; il Baldinucci ed il Borghini, Jacopo Beuch; altri Giacomo Dubroucq o Dubrucq.

Il suo vero nome è Jacopo Dubroeucq, e infatti, nella cattedrale di Saint-Omer sul plinto dell'inginocchiatoio della tomba d'Eustacchio di Croy, ve-

scovo di Arras, da lui eseguita — si legge incisa in lettere majuscole dorate — questa iscrizione: “*Jacobus Dubroeucq faciebat.* „

Il Dubroeucq, gentiluomo di razza, nato a Saint-Omer, architetto e scultore al tempo stesso, fu artista di non comune valore e merita di essere ricordato fra gli artefici fiamminghi più eminenti per parecchie opere architettoniche notevoli, quali il progetto del castello di Biuche e di Mariemont e anche del castello di Bousson, presso S. Ghislm, pure a lui attribuito.

Quanti anni tenesse egli il Giambologna presso di sè, non sappiamo precisare; dai nostri calcoli, dovrebbero essere stati circa otto, più che sufficienti per iniziarlo all'arte e per ispirare nel giovanotto il desiderio di visitare l'Italia, dalla quale il maestro dopo una lunga permanenza aveva fatto ritorno con l'animo vibrante di ammirazione.

E invero la seduzione, il fascino che l'Italia esercitava con le arti era irresistibile.

Malgrado l'infiacchimento del patriottismo, e come sua conseguenza le invasioni straniere; sebbene la libertà naufragasse nel sangue, soffocata da tirannie odiose; malgrado l'asservimento, le arti, le lettere e le scienze fiorivano come non mai, gli spiriti tutti si infiammavano al sentimento della bellezza.

L'arte trionfava in ogni manifestazione; pittori e architetti, scultori e fonditori, orefici e intagliatori,

erano chiamati ovunque, accarezzati, desiderati, disputati, onorati. Dinanzi all'arte tutti si inchinavano rispettosamente; perfino i mecenati meno scrupolosi, al cospetto della creazione di un' artista, provavano come un sentimento di pudore e di rispetto religioso.

Che importa se Raffaello e Leonardo lavoravano in mezzo a due delle Corti più corrotte? (quando mai, del resto, gli artisti sposarono la causa dei vinti?) Certo è che il loro nome aveva passato tutti i confini, tutte le barriere, e in ogni angolo del mondo il maggior desiderio era di conquistarli per cingere di splendore il trono de' più augusti monarchi.

Nelle statue, nei quadri, nelle gemme; l'arte si esprimeva con tutti i mezzi, sotto tutte le forme, nelle medaglie come negli arazzi, nelle bardature dei cavalli come nei mobili, nei gonfaloni come negli sgabelli o nelle lettiere. Non v'era avvenimento importante, entrata trionfale o funzione religiosa, sposalizio o funerale, che cento artisti fra i più famosi non fossero chiamati a concorrervi col contributo del loro ingegno, con lo scintillìo del loro spirito.

E l'eco portava lontano la visione di queste svariate manifestazioni, l'immagine di questi inesauribili artisti, che al pari di Tiziano, di Raffaello, di Michelangelo non si stancavano fra l'universale stupefazione di produrre capolavori, e mille curiosità si svegliavano, mille desiderii e sensazioni irresistibili di vederli davvicino questi prodigiosi artisti, questi valorosi ar-

tefici che riempivano il mondo con la gloria delle loro opere.

Giovane, poco più che ventenne, pieno di ardimento e di baldanza, sentendo in sè la forza dell'avvenire, gli incitamenti del maestro compirono quella opera di preparazione che egli aveva sino allora come respirata nell'aria, e decise di partire per l'Italia.

È stato detto che Antonio Perrenot di Granville, che fu poi vescovo di Arras, abbia facilitato il viaggio al giovanetto, dandogliene i mezzi; ma se è certo che il vescovo d'Arras fu un protettore degli artisti, nessun documento prova ch'egli si sia realmente interessato alla sorte del Giambologna.

Con maggior probabilità è lecito invece asserire che egli partì con la sola scorta del suo coraggio, fidente nella sua buona stella.

Due amici gli furono compagni di viaggio, entrambi al pari di lui innamorati dell'arte, entrambi come lui fidenti nell'avvenire, ed ansiosi di vedere l'Italia, la culla di tanti sommi artefici e di ammirare dappresso le loro opere meravigliose. E questi due compagni di ventura furono due fratelli: Francesco e Cornelio Floris.

Il primo dei quali divenne poi celebre, così da essere annoverato dal Vasari, primo fra gli artisti fiamminghi a lui contemporanei per le opere di pittura e per molte carte intagliate in rame, nelle quali

nessuno era riuscito meglio di lui " ad esprimere gli affetti dell'animo, il dolore, la letizia e l'altre passioni con bellissime e bizzarre invenzioni „ tanto da guadagnarsi persino il nome di *Raffaello fiammingo*. Il secondo, che pur riuscì scultore e architetto eccellente, e fu quegli che primo condusse in Fiandra " il modo di fare le grottesche. „

La meta dei tre giovanotti era precisa: Roma, la mirabile ed eterna città che si andava popolando di basiliche e di palazzi sontuosi, sboccianti come a primavera sbocciano le rose sui roseti; Roma, dove gli artisti morti erano più vivi di prima e dalle loggie del Vaticano gettavan fasci di luce e di poesia; Roma, tutta vibrante sotto i colpi di scalpello di Michelangelo, il quale ad ogni scalpellata imprimeva un'orma incancellabile di bellezza.

Assetati dalla gioia della contemplazione, i giovanotti non si stancavano di ammirare; ma poichè il Giambologna era anche uomo di azione e la volontà, era in lui pari all'amore che nutriva per l'arte, così non si stancava di formare nella creta e di copiare quanto maggiormente lo colpiva ed eccitava la sua ammirazione.

E, aggiunge il Dejardins, il più diligente e completo biografo del Giambologna, " quando la sua mano era stanca di modellare e il suo occhio affaticato di contemplare, egli ritrovava i suoi compatrioti del Nord riuniti in una società detta la *Schilderbent*. „ Là tutti si scambiavano le loro idee, si comunicavano

reciprocamente le impressioni, i giudizi e i propositi; là sorse quella fratellanza di artisti fiamminghi, parecchi dei quali seppero poi conquistare una incontrastata e meritata riputazione.

Ma vivere a Roma, nella stessa città ove lavorava Michelangelo, respirare la stessa aria di quel gigante che stupiva il mondo con le creazioni del suo genio senza poter giungere a mirarlo da vicino, senza potersi inchinare dinanzi a lui riverente, sarebbe stata privazione troppo grande e imperdonabile. E che poteva fare egli giovane, povero ed oscuro, per avvicinarsi al colosso? Il desiderio ardentissimo gli fece vincere ogni titubanza e timidezza, e gli suggerì un felice espediente. “ Avendo, infatti, un giorno, narra il Baldinucci, fatto un modello di propria invenzione, il quale aveva finito come noi usiamo di dire coll'alito, l'andò a mostrare al gran Michelangelo, il quale, presolo in mano, tutto glie lo guastò, facendo però quello che gli parve a lui attitudinarlo di nuovo, e risolvendolo con meravigliosa bravura tutto il contrario di quello che il giovanotto aveva fatto, e sì gli disse: *Or va' prima ad imparare, poi a finire!* „

Vero o no, l'aneddoto è ripetuto con qualche variante e modificazione, più o meno fantasiosa, da tutti gli altri biografi. Fra essi, il Lefèvre, dice addirittura che il vecchio maestro fiorentino, con un impetuoso movimento, spezzasse il gesso del Giambologna con una bastonata.

La leggenda, come sempre, ha voluto mescolarsi alla storia; chè il fatto, nella sua linea generale, si può ritenere esatto, poichè era lo stesso Giambologna che, giunto a tarda età, si compiaceva raccontare così il suo incontro con Michelangelo.

Comunque sia andata la cosa e per quanta poca fede si possa prestare alla supposizione del Lefèvre, il quale ne deduce che il Giambologna sia divenuto un grande artista per la grande impressione riportata dall'atto impetuoso del Buonarotti, e pur ammettendo che i rapporti fra i due artisti si siano limitati all'episodio riferito, non si può certo asserire che il Giambologna abbia avuto per maestro il Michelangelo e tanto meno ch'egli abbia lavorato nel suo studio.

Certo, però, che se si tien conto dell'influenza che ebbe la scoltura del Buonarotti sul Giambologna, si deve riconoscere che egli formò indubbiamente il suo gusto sulle opere del grande maestro fiorentino, dalle quali opere attinse quella larga maniera di concezione, quella vigoria di forma, quella diligente osservazione del vero, che unita ad un assiduo studio degli antichi esemplari delle più pregiate statue e dei migliori bassorilievi, fecero di lui uno dei più notevoli artisti del suo tempo.

Ma quella Roma ove Paolo IV, il vecchio fanatico capriccioso e impetuoso, che aveva iniziato il pontificato togliendo a Michelangelo una parte delle prov-

visioni destinate ai lavori di S. Pietro, — che settantenne aveva bollori giovanili e stimava assai più delle arti fortificare Roma, e spinse sino al ridicolo gli scrupoli verecondi, — non poteva certamente offrir grandi risorse a un giovane artista pressochè sconosciuto, bisognoso di aiuto e di protezione, pieno sì di buona volontà, ma troppo scarso di mezzi.

Fu così, adunque, che — dopo due anni di soggiorno nella eterna città, due anni che gli avevano aperti gli occhi alla luce del bello, riempito il cuore di mille sogni di gloria e accesa la fantasia di tante visioni — il Giambologna dovette congedarsi dai fratelli Floris, i quali, più fortunati di lui, avevano già trovato da occuparsi in guisa da poter per il momento, almeno, differire la partenza da Roma, e

> come se tesoro
> riportasse alla patria, allegro e pago
> a lei facea ritorno: e per vedere
> della nobil Fiorenza i marmi illustri
> passò per quella: Nel fermarsi in lei
> per trarne quel ch' avea appreso,
> fu da gentil pastor, molto intendente
> ed amator di discipline ed arti,
> cortesemente accolto, e persuaso,
> per seguire il suo studio, ivi fermarsi
> un anno almen.

Se questi versi di Cosimo Gaci sono tutt'altro che belli, di che nessuno dubiterà, essi però hanno il

pregio di una incontrastata esattezza, poichè è dallo stesso Giambologna che il poeta, del quale fu intimo, attinse tutte quelle notizie e particolari che gli servirono poi per comporre la sua verseggiata biografia.

Certo è che il giovane scultore, di ritorno da Roma, sostò a Firenze, abbagliato dal fasto, dalla grandezza e dallo splendore artistico della famiglia Medicea che raccoglieva intorno a sè i migliori artisti del tempo.

Cosimo I, — vendicata in Lorenzino la strage del duca Alessandro, e in Filippo Strozzi la resistenza armata al proprio insediamento, — volgeva intorno con sicurezza di vecchio signore e di sovrano lo sguardo.

E mentre proseguiva con tutti i mezzi, non esclusi le leggi, la forca e il pugnale, la depressione e la dispersione dei ribelli, seminando il terrore; e mentre difendeva la nuova porpora ducale dalle avidità di antiche famiglie principesche d'Italia, mirando con perseverante sagacia, con risolutezza e anche, occorrendo, con violenza, a formare uno stato abbracciante l'intera Toscana, a far servire l'amministrazione dello Stato al concetto di rafforzarlo anche internamente e guarentirlo da pericoli di turbamenti, reprimeva i malefici con fiere leggi, aiutava i commerci, mettendosi egli stesso a trafficare con somme ingenti, rior-

dinava la pubblica economia, secondava le ispirazioni della carità, favoriva gli studii, proteggeva le arti, popolava Firenze di palazzi, di ville, di loggie, di colonne, di statue, rinnovando non solo l'antica liberalità medicea, ma consentendo libertà di pensieri e di giudizi assai maggiori che non avrebbe tollerata nei fatti.

Non è improbabile che il Giambologna, abbagliato dallo splendore di tante grandezze, vedendo tutta una corte di scultori, di pittori, di decoratori, di cesellatori, i quali popolavano le piazze, le chiese fiorentine e la reggia di meravigliose opere d'arte, fra lo stupore del popolo che vedeva riprese, e con maggior sontuosità, i fasti e le grandezze della famiglia Medicea, ed i trionfali ricordi dei felici tempi di Lorenzo il Magnifico, molto fidando nelle proprie forze, si lusingasse di poter essere accolto alla Corte Medicea onde mostrare il proprio valore, l'ardore del quale si sentiva animato e il gran desiderio di fare.

Ma se grande era la liberalità della Corte fiorentina, spesso i suoi intenti erano subordinati soltanto al vacuo fasto cortigianesco; epperò alla difficoltà di penetrarvi e di acquistare il favore del Principe, aggiungevansi le gelosie e le rivalità che tenevano gli artisti sempre divisi ed in lotta fra loro, sempre pronti a mordersi, a dilaniarsi e a diffamarsi.

La sua buona stella, però, gli preparava una for-

tuna insperata: quella di farlo incontrare con uno degli uomini più eminenti e più colti di Firenze, assai ben accetto ed apprezzato da Cosimo I, un gentiluomo di razza, che alla nobiltà e alla bontà dell'animo, accoppiava un caldo e sincero amore per l'arte, ed una viva e cordiale simpatia per gli artisti: Bernardo Vecchietti.

Più attempato di lui di una diecina d'anni, discendente di una famiglia le cui origini risalgono al secolo XII e che Dante ricorda nel suo poema, nobile, ricchissimo, amatore d'arte nel senso più bello della espressione, Bernardo Vecchietti è una delle più squisite incarnazioni di que' gentiluomini e mecenati fiorentini che hanno lasciati dietro di sè raggi fulgentissimi di luce, legando il proprio nome a mille opere d'arte d'inestimabile valore.

Egli fu l'amico e il confidente di tutti gli artisti del suo tempo, e li riuniva in quella sua villa, il "*Riposo*" a tre chilometri da Firenze, così amabilmente descritta da Raffaello Borghini nell'opera che della villa prese appunto il nome.

" Siede il palazzo, narra il Borghini, fra l'oriente ed il mezzogiorno, riguardante, alquanto rilevato dal piano, sopra un vago poggetto, di sì diversi frutti e di tante viti ripieno, che oltre all'utile che se ne cava, è una maraviglia vederlo. Quivi sono amenissime e fruttifere piagge; boschetti di cipressi e d'allori, che

colle folte ombre destano in altrui una solitaria riverenza; acque chiarissime che, mormorando soavemente, si fanno sentire, e pratelli di freschissima e minutissima erba coperti, e di molte maniere di vaghi fiori per entro dipinti e segnati. Ha il bene compartito palagio ampie sale, pulite ed ornate camere, luminose loggie, acqua freddissima in gran copia, e vôlte piene di ottimi vini.

" Ma quello che fa ciascuno intento a riguardare, sono le rare pitture e le sculture che vi si veggono.... „ Poichè il Vecchietti, da collezionista appassionato, munifico e intelligente, aveva raccolte opere de' più eminenti artisti del suo tempo: il famoso cartone della *Leda* di Michelangelo e un altro pezzo di cartone pure di Michelangelo delle guerre di Pisa, che dovean esser dipinte nel Palazzo Vecchio di Firenze; una testa di Leonardo da Vinci, un disegno del *Perseo* di Benvenuto Cellini, quattro stampe bellissime di Francesco Salviati, due disegni, della sua miglior maniera, del Bronzino e figure di cera, di terra e di bronzo in diverse attitudini, rappresentanti prigionieri, donne, fiumi, uomini famosi, ecc., e vasi di porcellana e di cristallo, e conche marine, e piramidi di pietre di gran valore, e gioie, medaglie, maschere e " tante cose nuove e rare venute d'India e di Turchia, che fanno stupire chiunque le rimira. In altra parte del palazzo era uno scrittoio tutto adorno di vasi d'argento e d'oro e di stampe e di disegni di più eccellenti maestri, e acque preziose stillate, e olj di gran

virtù, e vasi da stillare, e coltelli d'oriente e scimitarre turche rabescate, e un gran numero di coppe e di vasi di porcellana. „

Dal primo piano si discendeva poi in altre tre stanze, nelle quali si ritirava il Vecchietti " quand'egli voleva lodevolmente esercitarsi a lavorar di mano, in che egli molto vale. „

" Insomma, conchiude il Borghini, tutte le cose che possono dar piacere al corpo e nutrimento all'animo, in questa villa si ritrovano. „

In questo asilo di pace e di riposo, in questo luogo di delizia per lo spirito, Bernardo Vecchietti accoglieva con signorile ospitalità gli artisti del suo tempo. E al " *Riposo* „ le ore fuggivano in quelle piacevoli passeggiate, in quelle gioconde ricreazioni, e in quelle argute e sapienti conversazioni, — trascritte con tanta acutezza e diligenza dal Borghini nella sua opera interessantissima, — nelle quali venivano discussi tutti i più sottili e interessanti problemi dell'arte e delle lettere senza quella pedanteria nella quale dovevano poi ben presto degenerare le vacue accademie del secolo veniente.

Bernardo Vecchietti, ottimo intenditore d'arte, come vide le copie e gli studii che il Giambologna aveva fatto a Roma e lo udì discorrere con franca semplicità e schiettezza, ed apprese dalla sua bocca la sete che l'ardeva, il desiderio di fare, e comprese

che in lui era pari la tenacia alla buona volontà, ed era vera fiamma d'arte quella che lo ispirava, lo dissuase dal proseguire senz'altro per la sua patria, osservandogli che a Firenze avrebbe trovato campo per completare la sua educazione artistica. Firenze, con le opere di Michelangelo, di Donatello, del Ghiberti e di tanti altri sommi artisti, e con le splendide collezioni raccolte dai Medici che parlavano allo spirito e al cuore, sarebbe stata per lui una scuola veramente utile e preziosa.

Ma, come narra il Baldinucci, " perchè alla povertà del figliuolo abbisognavano aiuti più che consigli, lo stesso Bernardo col saggio consiglio offersegli anche l'aiuto, promettendogli di mantenerlo in propria casa per due o tre anni a proprie spese, con dargli intanto comodità di studiare, e come promesse, così effettuò. „

Il Giambologna dal canto suo, fiero di tanta bontà, orgoglioso dalla insperata protezione, fidente nell'avvenire, raddoppiò di zelo e di buona volontà, e con maggior lena si pose al lavoro con modestia, pari alla bontà e alla semplicità dell'animo.

Fu egli stesso infatti che, per non riuscir molesto al protettore nè essergli di troppo grave carico, sollecitò ed ottenne di poter lavorare alla decorazione degli edifici allora in corso di costruzione.

Così ottenne di poter eseguire in pietra serena la cornice delle finestre della Confraternita del Ceppo e le balaustre di una terrazza che l'architetto Bernardo Buontalenti alzava come coronamento del tetto

del palazzo Griffoni (ora Riccardi), modellando anche con rara eleganza le mensole destinate a sostenere la cornice del vestibolo d'ingresso del medesimo palazzo.

Contemporaneamente non tralasciava, però, di studiare sulle statue antiche e sui modelli michelangioleschi; e poichè trovava tempo a tutto e la buona volontà e il desiderio di arrivare lo stimolavano, veniva anche modellando piccole statuette o copie che gli riusciva facilmente di spedire e vendere in patria per mezzo d'amici o di compatrioti.

Ma la benevolenza del Vecchietti, la protezione che questi gli accordava, le simpatie ch' egli cominciava ad incontrare, la considerazione in cui era tenuto e il timore ch'egli potesse penetrare fra gli artisti della Corte ducale, generarono ben presto l' invidia più velenosa dei compagni d'arte, " i quali, non potendo negare il giusto tributo di lode che dovevasi all'abilità del fanciullo — il Baldinucci lo chiama *fanciullo,* non tenendo presente, forse, che se il Giambologna era allora, in verità, alle sue prime armi, tuttavia contava già oltre trent'anni — diceano quelle non eccedere il segno d'un bel modellatore di terra e di cera; ma quando che fosse, ch'è si facesse la prova nello intagliare il marmo, sarebbesi egli trovato tutt'altro esser da quello che facevano parere i suoi modelli. „

Per il povero giovane coteste parole erano tante

trafitture, che umiliavano il suo coraggio e la sua buona volontà, poichè egli che sentiva di aver quanta forza bastava per scolpire anche nel marmo un'opera non indegna, si trovava di fronte alla impossibilità assoluta di farlo per la grande povertà in cui versava.

E così povero e sconosciuto, chi gli avrebbe prestato fede, allora sopra tutto che gli invidiosi tentavano di morderlo e di annientarlo?

Un blocco di marmo, specie a quei tempi, se non era cosa rara, era certamente cosa assai cara, e il giovanotto era troppo fiero e dignitoso per piegarsi e supplicare.

Fu ancora il buon Vecchietti che lo tolse d'imbarazzo. Poichè infine, esasperato, il Giambologna aveva finito per rivolgersi al protettore, del quale aveva largamente sperimentata la bontà e la liberalità, narrandogli le sue pene e il desiderio di essere purgato dalle insistenti punzecchiature che tentavano di dilaniarlo, onde sbugiardare quanti avrebbero voluto tarpargli le ali.

Bernardo Vecchietti non si fece pregare dal giovanotto; gli diede ben volontieri il marmo desiderato, e il Giambologna, datosi con ogni ardore al lavoro, in brevissimo tempo ultimava una *Venere* piena di nobiltà e di grazia, che lo stesso Vasari dice *bellissima,* e fu da tutti giudicata un'opera notevolissima, per un artista che era alle sue prime armi.

Vero è che pervenuto alla maturità, il Giambo-

logna ripudiò questa sua opera giovanile, come ce ne fa fede una lettera di Simone Fortuna al Duca di Urbino in data 27 ottobre 1581, nella quale, dopo di aver lungamente parlato, e con ammirazione, del Giambologna, della sua modestia, della sua virtù, della sua abilità e del suo disinteresse, dice fra l'altro che " fra le cose ch'ha fatte in gioventù che non gli son parse buone, ha usato et usa di comprarle per maggior prezzo che non l' ha vendute per guastarle, et più volte ha supplicato il Granduca che gli lasci rifare quella *Venere* che ha in camera sua, che V. E. dovette vedere, almeno la testa, nè mai ha potuto ottenerlo, di che si dispera, et hanne fatte molte querele meco et con altri. „



La Venere della Grotticina.
Firenze - Palazzo Pitti.

Questa prova di incontentabilità fa certamente onore al Giambologna, e dobbiam credere che infine il Principe si determinasse ad esaudire il desiderio del prediletto scultore, poichè molti

anni dopo vediamo il Giambologna modellare un'altra *Venere,* quella *Venere* detta *della Grotticina,* — perchè adorna la vasca della grotticina dirimpetto all'ingresso del *Giardino Boboli* — della quale si parlerà più innanzi a suo tempo.

Comunque, e malgrado il giudizio severo datone dallo stesso autore nell'età matura, certo è che la statuetta piacque assai, tanto, che egli conquistò subito la simpatia e l'ammirazione di quanti lo circondavano e che vedendolo così ardentemente innamorato dell'arte, gli preconizzarono un fiorente avvenire.

Fra i primi naturalmente a gioire di questo legittimo successo, orgoglioso e fiero di avervi contribuito, fu il Vecchietti, il quale mentre s'interessava per far acquistare al Principe Francesco la statuetta, attendeva dal Giambologna una prova decisiva che gli consentisse di poterlo presentare e raccomandare alla Corte Medicea.

Anche in questa occasione la fortuna cospirò a favore del giovane artista.

CAPITOLO II.

Il concorso del Biancone.

SOMMARIO: Cosimo I vuol fare una fontana in piazza della Signoria — Baccio Bandinelli sollecita l'onore che glie ne venga affidata l'esecuzione — Invoca la protezione della Duchessa — Si raccomanda a Jacopo Guidi — Essendosi estratto a Carrara un grandissimo blocco di marmo lo accaparra per sè — Un sonetto di Benvenuto Cellini — Benvenuto vuole egli pure far la fontana — Richiama il Granduca alle tradizioni artistiche di Firenze e lo esorta a bandire un concorso — Muore il Bandinelli — Il blocco è più conteso che prima — L'Ammannato, Benvenuto, Vincenzo Danti, il Giambologna e Francesco Mosca si accingono a modellare un Gigante — Il Duca vede solo il modello di Benvenuto e quello dell'Ammannato che preferisce, sebbene tutti proclamino vincitore della gara il Giambologna — Benvenuto « schizza fuoco dagli occhi » — Una lettera di Leone Leoni — Un epigramma popolare.



DOVEVA, cioè, presentarsi una di quelle occasioni che bastano a fare la riputazione e la fama d' un artista. Un concorso del quale sarà durevole il ricordo nella storia dell'arte, non solo per il nome degli artisti che vi parteciparono e per l'esito contrastato che ebbe; ma anche, e più singolarmente, per lo scalpore, o meglio, per lo scandalo rumoroso che suscitò in Firenze.

In quella città che — per quanto abituata ad essere spettatrice delle più vivaci contese e gelosie, e delle implacabili inimicizie degli artisti, anche più famosi, sempre pronti a dilaniarsi, a diffamarsi ed a contendersi le più ambite commissioni e i più invidiati onori — vide allora parecchi scultori, fra i più apprezzati,

dapprima contendersi un marmo di smisurate proporzioni, poi sdegnarsi della preferenza accordata a quello da essi ritenuto il meno degno, e infine deridere il vincitore per la mediocrissima opera uscita dal suo scalpello.

Da tempo Baccio Bandinelli sollecitava l'onore di eseguire una grande fontana monumentale pel Duca Cosimo I sulla piazza di Palazzo Vecchio.

Superbo ed orgogliosissimo, desideroso di dedicarsi ad opere colossali, e pronto ad approfittare di tutte le occasioni per eclissare, almeno com'egli sperava, la riputazione dei più apprezzati artisti suoi contemporanei, coi quali aveva voluto ripetutamente misurarsi; dispregiatore perfino delle stesse opere di Michelangelo — cui aveva conteso il marmo per eseguire quel famoso *Ercole* e *Caco,* contro il quale Benvenuto Cellini saettò tante delle sue terribili invettive, e di numerose altre opere non tutte condotte con uguale impegno, — poichè a troppe cose attese per procacciarsi gran copia di lavori coi quali aumentò il numero dei nemici e dei rivali che sempre più inaspriva coi modi inurbani e irritanti, — fisso nel suo sogno senile, non tralasciava occasione per sollecitare l'ambita commissione.

E fra i molti documenti che lo attestano, abbiamo anche una lettera in data del 1551 da lui indirizzata a Jacopo Guidi, segretario del Granduca, l'attenzione

del quale richiamava su alcuni disegni che gli inviava per essere sottoposti al giudizio del Principe.

" Sua E. mi ha detto — conchiude il vecchio ed orgoglioso artista — e ripetuto che vuole che questa fontana sorpassi tutte le altre. Per obbedirgli ho fatto attive ricerche relativamente ai mastri che hanno lavorato nelle fontane di Messina: nulla è stato risparmiato per renderle magnifiche. E ciò prometto a V. E. se le mie fatiche gli piaceranno, *fargli una fontana che supererà tutte quelle che oggi si veggono sopra la terra!* „

Volle, intanto, il caso che a Carrara fosse cavato un gran blocco di marmo alto dieci braccia e mezzo e largo cinque, di che avutone notizia il Bandinelli, — narra il Vasari, — " cavalcò a Carrara, e dette al padrone di chi egli era scudi cinquanta per caparra, e fattone contratto tornò a Firenze, e fu tanto intorno al Duca, che per mezzo della Duchessa ottenne di farne un gigante, il quale dovesse mettersi in piazza sul canto dove era il lione; nel qual luogo si facesse una gran fonte che gettasse acqua, nel mezzo della quale fosse *Nettuno* sopra il suo carro tirato da cavalli marini, e dovesse cavarsi questa figura di questo marmo. „

Della quale figura " fece Baccio più d'un modello e mostratigli a Sua Eccellenza, stette la cosa senza fare altro fino all' anno 1559, nel qual tempo il pa-

drone del marmo venuto da Carrara chiedeva d'esser pagato del restante, o che renderebbe gli scudi cinquanta per romperlo in più pezzi e farne danari perchè aveva molte chieste.

" Fu ordinato dal Duca a Giorgio Vasari che facesse pagare il marmo, il che intesosi per l'arte, e che ancora non aveva dato libero il marmo a Baccio, si risentì Benvenuto.... "

Benvenuto Cellini era, infatti, fra gli artisti che aspiravano vivamente alla commissione della fontana. E, fra le molte, ne abbiam testimonianza, anche, nel sonetto da lui " fatto il dì di nostro San Giovan Battista nel 1556 " mentre si trovava imprigionato in Firenze per una delle sue scappate.

In questo sonetto il Cellini supplica S. Giovanni perchè gli conceda " *il desïato sasso* ", onore del quale non si crede indegno, dopo il saggio che ha dato del proprio valore col suo *Perseo:*

Vorrei, Giovanni, il desïato sasso,
  S'all'alma mia salute e 'l corpo tale
  Posa quel peso, e non mi faccia male,
  Lalderò Dio e te, nè mai fia lasso.

Di forze ancor non son già privo e casso,
  Vorrei passare innanzi, almeno equale
  A' maggior farmi, anch'io parto immortale
  Da poi che 'l Franco Re mi mostrò 'l passo.

Qualche saggio di me *Perseo* pur mostra,
In alto ha 'l testio e 'l crudel ferro tinto,
Sotto ha 'l cadavro e non di spirto privo.

Lodato fui nella gran Scuola nostra
Per esser pria d'arte diverse cinto,
Co' le quai grato a tutte io presso arrivo.

Non appena egli, dunque, seppe che il marmo non era peranco stato concesso al Bandinelli, ma che pur tuttavia erano già stati impartiti gli opportuni ordini perchè da Carrara venisse trasportato a Firenze, pur sapendo quanto brigava il Bandinelli e quanto favore godesse presso la Duchessa — che non si stancava di perorare la causa del vecchio artista, — senza porre tempo in mezzo, volò dal Duca che trovavasi in villeggiatura a Cajano per supplicarlo pel buon nome di Firenze, che doveva a concorsi artistici a tutti aperti due dei capolavori de' quali andava ben a ragione orgogliosa e superba — la cupola di Santa Maria dei Fiori e le porte del Battistero di S. Giovanni — di non dare un' opera di tanta importanza ad un artista quale il Bandinelli, ma di affidarla per concorso al più degno, mentr' egli per parte sua reclamava di prender parte alla gara.

Ma del colloquio ch' egli ebbe col Duca, della ostilità mostratagli dalla Duchessa e della promessa fattagli, meglio è sentire il racconto dallo stesso Benvenuto, il quale vi dedicò alcune delle saporite pagine della sua *Vita*.

Trascriviamo senz'altro:

" .... E sebbene io sapevo certissimo che la Duchessa l'aveva (il blocco di marmo) per suo proprio favore fatto avere al cavalier Bandinello, non per invidia che io portassi al Bandinello, ma sì bene *mosso a pietà del povero mal fortunato marmo* (guardisi, che qual cosa e' si sia, la quale sia sottoposta a mal destino, che un la cerchi scampare da qualche evidente male, gli avviene che cade in molto peggio, come fece il detto marmo alle man di Bartolomeo Ammannato, del quale si dirà 'l vero al suo luogo), veduto che io ebbi il bellissimo marmo, subito presi la sua altezza e la sua grossezza per tutti i versi, e tornatomene a Firenze, feci parecchi modellini approposito. Dappoi io andai al Poggio a Cajano, dove era il Duca e la Duchessa, e il Principe lor figliuolo; e trovandogli tutti a tavola, il Duca con la Duchessa mangiava ritirato, di modo che io mi missi a trattenere il Principe. Ed avendolo trattenuto un gran pezzo, il Duca che era in una stanza ivi vicino, mi sentiva, e con molto favore e' mi fece chiamare; e giunto che io fui alle presenze di Loro Eccellenzie, con molte piacevole parole la Duchessa cominciò a ragionar meco: con il quale ragionamento a poco a poco io cominciai a ragionar di quel bellissimo marmo che io avevo veduto, e cominciai a dire come la lor nobilissima Scuola i loro antichi l'avevano fatta così virtuosissima, solo per far fare a gara tutti i virtuosi nelle lor professione; ed in quel virtuoso modo ei s'era fatto la mirabil cupola, e le bellissime porte di Santo Giovanni, e tant' altri bei tempj, e statue, le quali facevano una corona di tante virtù alla lor città, la quale dagli antichi in quà la non aveva mai auto

pari. Subito la Duchessa con istizza mi disse, che benissimo lei sapeva quello che io volevo dire, e disse che alla presenza sua io mai più parlassi di quel marmo, perchè io gne le facevo dispiacere.

“ Dissi:

“ — Adunque vi fo'io dispiacere per volere essere procuratore di Vostre Eccellenzie, faccendo ogni opera perchè le sieno servite meglio? Considerate, signora mia: se Vostre Eccellenzie Illustrissime si contentano, che ognuno facci un modello di un *Nettuno,* sebbene voi siate resoluti che l'abbia il Bandinello, questo sarà causa che 'l Bandinello per onor suo si metterà con maggiore studio a fare un bel modello, che e' non farà sapendo di non avere concorrenti: ed in questo modo voi, signori, sarete molto meglio serviti e non torrete l'animo alla virtuosa Scuola, e vedrete chi si desta al bene, io dico al bel modo di questa mirabil arte, e mostrerrete voi signori di dilettarvene e d'intendervene.

“ La Duchessa con gran collera mi disse che io l'avevo fradicia, e che voleva che quel marmo fussi del Bandinello, e disse:

“ — Dimandane il Duca, che anche Sua Eccellenzia vuole che e' sia del Bandinello.

“ Detto che ebbe la Duchessa, il Duca, che era sempre stato cheto, disse:

“ — Gli è venti anni che io feci cavare quel bel marmo apposta per il Bandinello, e così io voglio che il Bandinello l'abbia, e sia suo.

“ Subito io mi volsi al Duca, e dissi:

“ — Signor mio, io priego Vostra Eccellenzia Illustrissima che mi faccia grazia che io dica a Vostra Eccellenzia quattro parole per suo servizio.

“ Il Duca mi disse che io dicessi tutto quello che io volevo, e che e' mi ascolterebbe.

" Allora io dissi:

" — Sappiate, signor mio, che quel marmo, di che 'l Bandinello fece *Ercole* e *Caco,* e' fu cavato per quel mirabil Michelagnolo Buonarotti, il quale aveva fatto un modello di un *Sansone* con quattro figure, il quale saria stata la più bella opera del mondo, ed il vostro Bandinello ne cavò dua figure sole, mal fatte e tutte rattoppate: il perchè la virtuosa Scuola ancor grida del gran torto che si fece a quel bel marmo. Io credo che e' vi fu appiccato più di mille sonetti, in vitupero di cotesta operaccia, ed io so che Vostra Eccellenzia Illustrissima benissimo se ne ricorda. E però, valoroso mio signore, se quegli uomini che avevano cotal cura, furno tanto insapienti, che loro tolsono quel bel marmo a Michelagnolo, che fu cavato per lui, e lo dettono al Bandinello, il quale lo guastò, come si vede, oh! comporterete voi mai che questo ancor molto più bellissimo marmo, sebbene gli è del Bandinello, il quale lo guasterebbe, di non lo dare ad un altro valent'uomo che ve lo acconci? Fate, signor mio, che ognuno che vuole, faccia un modello e di poi tutti si scuoprano alla Scuola, e Vostra Eccellenzia Illustrissima sentirà quel che la Scuola dice; e Vostra Eccellenzia con quel suo buon judizio, saprà scerre il meglio, ed in questo modo voi non gitterete via i vostri dinari, nè manco torrete l'animo virtuoso a una tanto mirabile Scuola, la quale si è oggi unica al mondo: che è tutta gloria di Vostra Eccellenzia Illustrissima.

" Ascoltato che il Duca m'ebbe benignissimamente, subito si levò da tavola e voltomisi, disse:

" — Va, Benvenuto mio, e fa' un modello, e guadagnati quel bel marmo, perchè tu mi di' il vero, ed io lo conosco.

" La Duchessa minacciandomi col capo, isdegnata disse borbottando non so che: ed io feci lor riverenza, e me ne tornai a Firenze, che mi pareva mill'anni di metter mano nel detto modello. „

Continua il Cellini narrando di aver fatto parecchi modelletti del gigante, uno de' quali il Duca recatosi a casa per vederlo, elogiò molto, e aggiunge ancora che essendosi portato a Firenze il cardinale di Santa Fiore, visto il blocco di marmo, domandò al Duca a chi era destinato, e che Cosimo gli rispondesse prontamente:

— Al mio Benvenuto, il quale ne ha fatto un bellissimo modello.

Ma sulla verità di questa affermazione, è lecito assai dubitare, conoscendo Benvenuto Cellini.

Certo è che furono tali le insistenze della Duchessa presso l'augusto consorte, che questi infine concesse al Bandinelli di murarsi un arco della loggia de' Lanzi per eseguirvi un modello " grande quanto doveva riuscire la statua del gigante. „

Frattanto il vecchio scultore, che pur settantenne, si accingeva a sì ardua impresa, non tralasciava di dedicarsi ad opere minori per assicurarsi sempre più la protezione della Duchessa, di cui abbisognava per ottenere, dopo eseguito il modello, la definitiva commissione ed il marmo.

Fu infatti in quell'epoca che il Bandinelli disegnò i cartoni di alcuni quadri, rappresentanti la creazione

d'Adamo ed Eva, destinati ad ornare le sale del Palazzo Ducale, e diresse varie opere di decorazione e di scultura, fatte pur queste eseguire dalla Duchessa nel giardino dello storico palazzo.

Ma era destino che l'opera da lui tanto vagheggiata e sospirata, non dovesse essere compiuta dalle sue mani. Una funzione pietosa accelerò la sua fine: la sepoltura ch' egli stesso volle dare alle ossa paterne nella Chiesa de' Servi.

Dice, infatti, il Vasari che, " o che egli pigliasse dispiacere ed alterazione d'animo nel maneggiare le ossa del padre, o che troppo s'affaticasse nel tramutarle con le proprie mani e nel murare i marmi, o l'uno e l'altro insieme, si travagliò di maniera che sentendosi male ed andatosene a casa, e ogni dì più aggravandosi il male, in otto giorni si morì essendo d'età di anni 72. "

È più accreditata, però, l'opinione che il Bandinelli tanto si accorasse vedendo l'accanimento col quale, specialmente per opera di Benvenuto Cellini, venivagli disputato l'onore di eseguire la fontana del *Nettuno,* che finì per ammalarne ed esserne tratto al sepolcro.

Comunque sia, certo è che dopo la morte del Bandinelli rimase il marmo più conteso che mai; poichè un nuovo concorrente era spuntato, e brigava e si agitava, valendosi specialmente della pro-

tezione del Vasari, che presso il Granduca godeva di grande favore, per avere l'ambita commissione: Bartolomeo Ammannato.

Già la Duchessa, egli stesso lo ha scritto, aveva dichiarato a Benvenuto Cellini che " come aveva aiutato il Bandinelli in vita, così lo avrebbe aiutato e onorato ora che era morto, epperò egli Cellini non facesse mai disegno d'avere il marmo. „

È facile ora immaginare lo sdegno del celebre orafo fiorentino, quando ebbe la certezza che l'Ammannato per le protezioni che godeva sarebbe certamente riuscito ad avere il desiderato marmo.

" — Oh! sventurato marmo! egli esclama. Certo che alle mani del Bandinello egli era capitato male, ma alle mani dell'Ammannato gli è capitato cento volte peggio! „

L'Ammannato non era, invero, alle sue prime armi, nè poteva dirsi uno sconosciuto; educato alla scuola del Bandinelli e del Sansovino, vantava la protezione di Michelangelo e l'amicizia del Vasari.

Si era conquistata la celebrità qualche anno innanzi per quel colosso da lui raccozzato da otto massi di marmo nella casa signorile ed ospitale di Marco Mantova Benavides, uno dei pochi mecenati veramente degni di questo nome; e per il coraggio di cui aveva dato prova, cimentandosi a trattare un nudo di così grave mole, aveva raccolto generali simpatie.

Vero è che l'Ammannato merita assai maggior considerazione come architetto che come scultore, e

più delle sue sculture sono ben più degni di ricordo l'elegantissimo ponte di S. Trinità sull'Arno e il palazzo Pitti che, cominciato sul modello del Brunellesco più di vent'anni avanti, fu da lui continuato, facendovi per ordine di Eleonora di Toledo il ricco e grandioso cortile, adorno di molte delle sue statue.

Tuttavia egli era uomo pieno d'ardore, e mirando diritto al suo scopo, sperava di riuscire nell'intento.

Anzi, avendo sentito che Giorgio Vasari doveva recarsi a Roma col Cardinale Ferdinando De Medici, lo pregò di accettare un piccolo modello in cera che aveva fatto per la fontana, affinchè lo sottoponesse al giudizio di Michelangelo. E per prevenire ogni possibile appunto circa l'atteggiamento della figura, inviò insieme al modellino un fac-simile in legno del blocco di marmo dal quale doveva ricavarsi la statua.

Perchè è da sapersi, o almeno così vuole la leggenda, e dice anche lo stesso Vasari che assistette alle vicende della fontana di piazza della Signoria, che il Bandinelli pel timore che qualche collega avesse vantaggio su lui, aveva prudentemente " fatto scemare il marmo tanto, secondo quanto che egli aveva disegnato di fare, riducendolo molto meschino e togliendo l'occasione a sè ed agli altri di poterne fare oramai opera bella e magnifica. „

Sarebbe avventato affermare se ciò sia conforme il vero. Certo è che la cosa allora fu detta e ripetuta,

anzi lo stesso Benvenuto Cellini vi accenna nelle sue memorie. Ma non sapremmo affermare se il popolare artista, il cesellatore senza rivali sia su questo punto il testimone più attendibile.

Comunque è provato che l'Ammannato volle che il Vasari giustificasse a Michelangelo l'atteggiamento dato alla sua figura, facendogli in pari tempo comprendere come sarebbe stato impossibile, dato il marmo così come l'aveva scemato alle spalle il Bandinelli, dare alla figura un movimento ed una espressione diversa da quella che egli aveva imaginata.

Fu favorevole il giudizio di Michelangelo al modello dell'Ammannato?

È lecito affermarlo, poichè al suo ritorno da Roma tanto perorò il Vasari presso Cosimo I la causa del suo protetto, che ottenne anche a lui, quanto già era stato concesso al Bandinelli, e cioè di murare un arco della loggia de' Lanzi onde eseguirvi in piena tranquillità e libertà il modello in grande.

Come apprendesse questa notizia Benvenuto Cellini, il quale era già stato lusingato dal Duca quando gli aveva mostrati i suoi modellini, si può immaginare.

Fu tale lo strepito che lo stesso Granduca onde disarmare il bollente artista, concesse anche a lui di fare il modello di terra " della grandezza che gli usciva del marmo ", come leggiamo nella autobiografia di

Benvenuto Cellini, nella quale egli pure aggiunge: " e mi aveva fatto provvedere di legni e di terra, e mi fece fare un poco di parata nella loggia dov'è il mio *Perseo,* e mi pagò un manovale. Io missi mano con tutta la sollecitudine che io potevo, e feci l'ossatura di legno con la mia buona regola, e felicemente lo tiravo al suo fine, non mai curando di farlo di marmo, perchè io conoscevo che la Duchessa si era disposta che io non l'avessi, e per questo io non me ne curavo; solo mi piaceva di durare quella fatica, colla quale io mi promettevo, che finito che io l'avessi, la Duchessa, che era pure persona d'ingegno, avvenga che la l'avessi dipoi veduto, io mi promettevo che e' le sarebbe incresciuto d'aver fatto al marmo ed a sè stessa un tanto smisurato torto. "

I due artisti, l'Ammannato e Benvenuto Cellini, si erano appena accinti al lavoro, quand'ecco due giovanotti si presentarono, domandando essi pure di essere ammessi alla gara: l'uno raccomandato da Ottaviano De Medici, l'altro dal Vecchietti e dal Duca Francesco: Vincenzo Danti e il Giambologna.

Il primo dei quali, — eccellente fonditore, artista di fine pensare e di sicure teorie sull'arte, come lo attesta un prezioso libretto, oggi rarissimo, nel quale trattò teoricamente e con gran senno dell'arte del disegno, e che formatosi il gusto sul Michelangelo, pur avendo contratti molti difetti, lasciò alcune opere

notevoli come, ad esempio, la statua di Giulio III per la Piazza Maggiore di Perugia, — allora giovanissimo, mirava più a mostrare la propria agilità di concezione e il pronto ingegno che a vincere la gara.

L'altro, il Giambologna, che al pari del perugino, senza illudersi di conquistare l'agognata palma della vittoria, non si era voluto lasciar sfuggire l'occasione propizia per dare una prova considerevole delle sue attitudini e del suo valore.

A Vincenzo Danti venne allestito uno studio nel palazzo di Ottaviano De Medici, il Giambologna si rinchiuse nel chiostro di S. Croce. Dice Benvenuto Cellini, che un quinto artista si aggiungesse lungo il cammino ai quattro concorrenti: il figliuolo di Francesco Mosca, detto il *Moschino;* altri asserisce che si tratti dello stesso Moschino. Ma generalmente si dubita che quest'ultimo abbia preso parte a questa specie di concorso.

Gli artisti, dunque, si posero al lavoro fra l'aspettazione del popolo fiorentino, poichè queste gare in ogni tempo ed in ogni luogo suscitarono sempre la più viva curiosità, appassionando artisti e profani, formando, a seconda dei gusti, degli affetti e delle simpatie, correnti favorevoli all'uno, piuttosto che all'altro.

E chiunque pensi ai quattro artisti che si disputavano l'onore di dare a Firenze la desiderata fontana,

alle proporzioni del colosso, alla meraviglia che aveva acceso non pure in Firenze, ma in tutta la Toscana, l'arrivo dello smisurato blocco di marmo destinato alla statua del Gigante, agli ammiratori de' singoli artisti, può facilmente comprendere l'ansia con cui tutta Firenze seguiva il febbrile lavoro dei concorrenti e il desiderio ch'era in tutti di poter proclamare il vittorioso.

La fatica non fu lunga, nè eccessiva l'attesa: in breve tempo tutti i modelli furono ultimati.

Ma, come abbiamo già accennato, la Corte Medicea non era tale da offrire garanzia di giustizia, e anche in una questione puramente artistica, più dal capriccio o dalla passione, era da attendersi il responso.

E d'altra parte, non ad artisti venne chiesto il verdetto: giudice assoluto fu il Duca, del quale, del resto, erano note le preferenze.

Narra, ancora, Benvenuto Cellini parlando del suo modello: " Quando io l'ebbi tutto bozzato, e volevo cominciare a finire la testa, che di già io gli avevo dato un poco di prima mano, il Duca sceso dal Palazzo, e Giorgetto (Vasari) pittore lo aveva menato nella stanza dell'Ammannato, per fargli vedere il Nettuno, *in sul quale il detto Giorgino* aveva lavorato di sua mano di molte giornate, insieme con il detto Ammannato e con tutti i suo lavoranti. In mentre

che 'l Duca lo vedeva, e' mi fu detto che e' se ne sattisfaceva molto poco; e sebbene il detto Giorgino lo voleva empiere di quelle sue cicalate, il Duca scoteva 'l capo e voltosi al suo messer Gianstefano, disse:

" — Va e dimanda a Benvenuto se il suo gigante è di sorte innanzi, che ei si contentassi di darmene un poco di vista.

" Il detto messer Gianstefano molto accortamente e benignissimamente mi fece la imbasciata da parte del Duca; e di più mi disse, che se l'opera mia non mi pareva che la fussi ancora da mostrarsi, che io liberamente lo dicessi, perchè il Duca conosceva benissimo che io aveva avuto pochi aiuti a una così grande impresa. Io dissi che e' venisse di grazia, e sibbene la mià opera era poco innanzi, lo ingegno di Sua Eccellenza Illustrissima si era tale, che benissimo lo giudicherebbe quel che ci potessi riuscire finito. Così il detto gentile uomo fece la ambasciata al Duca, il quale venne volentieri: e subito che Sua Eccellenza entrò nella stanza, gittato gli occhi alla mia opera, ei mostrò d'averne molto sattisfazione; di poi gli girò tutto all'intorno fermandosi alle quattro vedute, che non altrimenti si avrebbe fatto uno che fussi stato peritissimo dell'arte; di poi fece molti gran segni ed atti di dimostrazione di piacergli, e disse solamente:

" Benvenuto, tu gli hai a dare solamente una ultima pelle; poi si volse a quei che erano con Sua Eccellenza, e disse molto bene della mia opera, di-

cendo: il modello piccolo, che io vidi in casa sua, mi piacque assai, ma questa sua opera si ha trapassato la bontà del modello. „

Racconti egli così dell'opera propria e dell'impressione fatta al Duca per millanteria, non è difficile il supporlo, quando si pensi chi era Benvenuto Cellini; il Vasari, infatti, dice che a Cosimo I piacque, invece, assai più il *Nettuno* dell'Ammannato; ma convien tener presente che il Vasari era per così dire parte in causa.

Quanto a noi, non abbiamo difficoltà ad ammettere che il gigante dell'Ammannato non valesse molto di più di quello del Cellini.

Un artista, però, aveva superato, nel modellare il suo gigante, il Cellini e l'Ammannato, e il suo nome era già sulla bocca di tutti e in tutti era la certezza che sarebbe stato il preferito: quello del Giambologna. Il quale d'un colpo era uscito dalla oscurità, guadagnandosi l'unanimità dei giudizi, accresciuta dalla ammirazione per vederlo egli giovanissimo ed alle prime sue battaglie artistiche, uscir vittorioso da una gara alla quale partecipavano due artisti, l'uno notoriamente tanto protetto dalla Corte, l'altro che aveva già data alla loggia de' Lanzi un' opera fra le più ammirate.

Sentendosi, adunque, circondato da tanta simpatia e vedendosi crescere intorno gli amici e gli estimatori, incoraggiato anche dal suo affettuoso protettore

Vecchietti, il quale insisteva col Duca Francesco per indurlo ad adoperarsi presso il padre in favore del giovane artista fiammingo, è naturale che il Giambologna incominciasse ad aprire il cuore alla speranza.

Ma fu gioia di breve momento.

Cosimo I, non avendo veduto alcun lavoro in marmo del giovane fiammingo, persuase o volle persuadere i sollecitatori, che non sarebbe prudente affidargli per la prima volta una così grande impresa, " ancora che da molti artefici e da altri uomini di giudicio intendesse che 'l modello di costui era in molte parti migliore che gli altri „; e però non volle nemmeno portarsi in Santa Croce a vedere il modello del giovane artista, come del resto non degnò di una sua visita nemmeno il modello di Vincenzo Danti.

E, pressato dalle insistenze del Vasari, il quale non si sa se per amore... paterno — poichè stando, come abbiam visto, a quanto dice il Cellini, egli pure avrebbe lavorato intorno all'opera dell'Ammannato parecchie giornate — o perchè ammirasse sinceramente l'opera di quest'ultimo, impiegò tutta la sua influenza sull'animo del Duca in favore dell'amico " vedendolo, oltre al saper suo, pronto a durare ogni fatica, e sperando che per le sue mani si vedrebbe un'opera eccellente finita in breve tempo. „ E Cosimo De Medici esercitando anche una volta, la sua autorità di Principe, deliberò che l'Ammannato avesse il marmo e facesse la fontana. Solo, forse, per indorare la pillola al celebre orafo fiorentino aggiunge quasi a giustifi-

cazione di aver così deciso perchè l'Ammannato " era più giovane di Benvenuto e più pratico di lui a lavorare il marmo. "

Il Cellini, invece, attribuisce la decisione alla Duchessa, la quale, profittando del fatto che Benvenuto era caduto malato, indusse il Duca a dar la commissione all'Ammannato da lei protetto, e nota con la sua consueta arguzia che al messaggiero mandatogli dallo stesso Ammannato, e che era uno de' tanti innamorati di Laura Battiferra, poetessa e moglie del vincitore, per annunziargli la decisione ducale, egli rispose di dire a Bartolomeo di affaticarsi " acciò che si dimostrasse di saper buon grado alla fortuna di quel tanto favore, che così immeritatamente la gli aveva fatto. "

Comunque siano andate le cose, certo è che la raccomandazione di Benvenuto era ben lungi dall'essere inopportuna, poichè la decisione di Cosimo I, sostituitasi alla opinione generale e contro il giudizio de' più competenti, doveva poi dar ragione, come tutti sanno, di uno dei più popolari e saporiti epigrammi fiorentini che tuttora si ripetono dinanzi al *Biancone:*

> Ammannato, Ammannato,
> Che bel marmo hai rovinato!

Da una lettera in data 5 aprile 1561, da lui indirizzata a Michelangelo, vediamo che appena vinto il

concorso e dopo un breve viaggio a Firenze, probabilmente con la moglie, la poetessa Laura Battiferra, che aveva gran numero di ammiratori e di adoratori, e però può anche spiegarsi.... l'immeritata fortuna del marito, l'Ammannato si pose subito al lavoro.

E così, infatti, egli scrive al maestro, mentre gli promette il prossimo invio di un esemplare delle rime della consorte:

" Come io fui arrivato in Firenze, feci acconciare la stanza. E col nome di Dio cominciai a lavorare sul marmo del *Nettuno,* dove sento più la passione d'aver da levare poco marmo che non mi dà fatica a levarne assai. E sono per questa cosa in tanto fastidio che ne sospiro ogni ora. "

Lettera cotesta che ha qualche importanza, poichè potrebbe eventualmente attenuare l'insufficienza dell'Ammannato nell'eseguire il *Biancone,* confermando cioè il sospetto insinuato da parecchi artisti, non escluso Benvenuto Cellini, ed al quale noi pure abbiam fatto cenno, che Baccio Bandinelli per evitare ad altri la possibilità di utilizzare il marmo, lo avesse scemato nella parte superiore.

Comunque, se la colossale figura, per la perfezione dell'esecuzione, nulla o ben poco lascia a desiderare, certo a queste qualità non corrispondono nè eleganza di disegno, nè nobiltà di invenzione, nè armonia di composizione.

La ponderazione, il movimento, il cadere d'ambo le braccia e in generale l'insieme dell'azione lasciano troppo a desiderare, per quanto l'anatomia e i contorni delle pieghe, prese separatamente in esame, attestino un artista non comune, anzi sarei per dire superiore alla fama antipatica che si è creata.

Ciò che aggiunge goffagine all'insieme della fontana fiorentina è l'unione nel medesimo gruppo di piccole statue, come quei tritoni che gli scherzano fra le gambe; ma comunque, il giudizio sfavorevole della fontana dell'Ammannato è stato sempre in tutti i tempi concorde dal giorno in cui venne offerta all'ammirazione del popolo ai dì nostri.

Lo stesso Borghini, scrivendo nel suo " *Riposo* " la vita dell'Ammannato lui vivente, suo concittadino, non risparmiò appunti all'opera colossale, e si racconta che in brevissimo tempo, secondo la usanza, vennero appiccicate al colosso più di mille satire, con le più atroci parole contro l'artista.

Anche una volta adunque la Repubblica fiorentina si era mostrata non più garante imparziale del vero merito degli artisti, facendosi così responsabile, o almeno contribuendo all'annichilimento e al decadimento del gusto.

Lo scandalo fu grande; ma chi più si adirò fu Benvenuto Cellini, e fra le altre testimonianze, oltre alle sue memorie, una ne abbiamo di Leone Leoni,

in una briosa lettera da lui indirizzata a Michelangelo: " Domani mattina, gli scrive, se piace a Dio, mi sbarazzerò di queste vespe che mi ronzano nelle orecchie, di tutte le loro azioni e tutte le loro parole, poichè partirò per Milano, e lascierò essi alla esecuzione dei loro giganti: l'Ammannato ha ottenuto il marmo e l'ha trasportato presso di sè, Benvenuto fulmina e sputa veleno e schizza fuoco dagli occhi.... il Fiammingo è condannato alle spese, ma lavora la sua terra con grande proprietà. „

Il *fiammingo* era il Giambologna, il quale da tutti compassionato e compianto, e benchè amareggiato di vedersi strappata l'ambita commissione da un artista mediocre, stordito dal fracasso che sentiva intorno a sè e degli incitamenti alla ribellione che gli venivano d'ogni parte, buono, forte, generoso, cavalleresco, non si sdegnò, non si ribellò, non si perdette d'animo, non si piegò su sè stesso a piangere la ingiustizia patita.

Egli era di quei forti che avendo la coscienza del proprio valore e la fiducia nell'avvenire, senza impazienza attendono l'ora della rivincita attingendo nel consenso dei maestri e del popolo nuova forza per prepararsi e disporsi alle future battaglie.

CAPITOLO III.

Giambologna entra al servizio dei Medici.

SOMMARIO: Cosimo I stanco del governo si associa il figliuolo Francesco — Questi compra la *Venere* del Giambologna — Poi lo prende al suo servizio assegnandogli l'onorario di tredici scudi al mese — Il Giambologna modella il gruppo Sansone che atterra il Filisteo.



Frattanto Cosimo I malgrado la forte, profonda e imperturbata coscienza cominciava a sentire il peso degli anni e della vita avventurosa, tenebrosa e agitata di propositi inflessibili e di bieche e violente passioni, e la noia e la stanchezza del governo assunto da giovanetto.

E fra la numerosa figliuolanza (triste e numerosa figliolanza spentasi tutta — tranne il Granduca Ferdinando — tragicamente nel sangue!) aveva scelto Francesco per associarselo nel regno.

Al nome di Francesco De Medici non è certo serbata nel gran libro della storia una delle sue pagine d'oro. Egli, anzi, è additato come il principe dammeno di tutto il principato mediceo. E pur volendo

tenere in debito conto l'atto suo più efficacemente regio, quello cioè d'aver proseguito l'incremento del porto e della città di Livorno, non è possibile dimenticare la sua tresca, mescolata a bestiali stravizî e saldata dall'assassinio del marito, con Bianca Cappello, per la quale fu intronato il malcostume e lo scandalo che serpeggiarono per entro tutta la famiglia medicea quasi convertendo la reggia in un'alcova, finchè nel simultaneo disfarsi d'ambedue i turpi coniugi si adempì a distanza di poche ore l'uno dall'altro la giustizia vendicatrice dello strazio indegno sofferto dalla legittima Granduchessa, la virtuosa Giovanna d'Austria.

Vero è che anche a Francesco De Medici non mancarono di tanto in tanto lampeggiamenti di geniale ispirazione, e non di rado la povertà dell'animo e la volgarità del gusto poterono esser soffocate da suggerimenti amorosi di consiglieri innamorati del bello. Tanto più che egli amò ostentare un sentimental fervore per le arti e per le lettere, compiacendosi di figurare, spesso lo fu invero più nell'apparenza che nella realtà, per un protettore delle arti e degli artisti, per un continuatore rispettoso del passato desideroso di rendersi degno delle tradizioni della sua casa.

Fu adunque a lui, che associato al governo di Cosimo I aveva conquistato autorità e potere, che il Vecchietti pensò fosse giunto il momento di presentare e raccomandare il Giambologna.

Il giovane Principe aveva vista la *Venere* dello scultore fiammingo, gli era piaciuta, l'aveva anzi largamente e schiettamente ammirata. E il Vecchietti il quale, come fine conoscitore, era sovente incaricato tanto da Cosimo quanto da Francesco di scegliere le opere d'arte preziose destinate ad arricchire le splendide collezioni medicee, dovette non molto affaticarsi per indurlo ad acquistare la prima opera del Giambologna.

Questi frattanto, restaurandosi a cura del Vasari il palazzo del Podestà, nel 1558, venne scelto per scolpire in pietra lo stemma ducale che sormonta la porta d'ingresso al Salone dei Cinquecento, lavoro di nessuna importanza ch'egli ultimò nel 1559. Aveva inoltre ottenuto di modellare per una fonte nel casino di San Marco due *puttini nell'atto di pescare coll'amo*, che furono poi da lui stesso gettati in bronzo: quei due puttini, che ora si conservano nel gabinetto de' bronzi del Bargello; opere giovanili che risentono ancora nella modellatura un po' l'accademia sebbene l'atteggiamento e la movenza sia ispirata se non ardita per un principiante quale egli era, e la fattura abbastanza promettente.



Puttino nell'atto di pescare.
Firenze - Bargello
Gabinetto dei bronzi.

E sempre in questo periodo iniziale della sua ben avviata carriera artistica egli modellò pure, e fuse in bronzo, quel *Diavolino*, ora nel R. Museo Nazionale

di Firenze, che decorò un edifizio situato nel centro della vecchia Firenze, restaurato sotto la sua stessa direzione, il palazzo del suo affezionato protettore ed amico Bernardo Vecchietti.

Del quale *Diavolino* — lo notiamo a titolo di curiosità — anche Bologna possiede una recente ed abbastanza felice riproduzione.

Essa è murata sullo spigolo di quel caratteristico edifizio bolognese del secolo XV, restaurato vent'anni or sono dall' architetto Azzolini, notevole anche per una pittura murale che sembra del Bagnacavallo che appartiene pure ad una famiglia Vecchietti, non sappiamo se discendente dal Vecchietti che tanto protesse il nostro maestro.

Ma questi piccoli lavori erano ancor poca cosa: certo insufficiente ad assicurare la vita ad un artista. Perciò il Vecchietti da uomo previdente mirava ad ottenere per il suo protetto un assegno regolare che acconsentisse al giovine di dedicarsi al lavoro senza preoccupazioni: uno di quei pensionati che i Medici concedevano agli artisti che n'eran riputati degni e mediante i quali li legavano al loro servizio.

Il concorso del *Biancone* era venuto a buon punto a provare il valore del Giambologna. E il rumore che saliva da ogni parte alla Corte per l'ingiustizia che il giovane fiammingo aveva subìta con esemplare rassegnazione, gli conquistarono le simpatie di Francesco.

Questi, infatti, rispondendo alle insistenze del Vecchietti, e mosso forse anche dal desiderio di riabilitare la casa medicea dello sfregio fatto subire al Giambologna, acconsentì a prender il giovane artista al suo servizio assegnandogli un onorario mensile di tredici scudi.



Diavolino (*Bronzo*).
Firenze - R. Museo Nazionale.

Pochi, in vero, sebbene accresciuti dal godimento di un locale per uso di studio; ma sufficienti per un artista all' inizio della carriera che dall' appoggio della Corte poteva sperare, nella consacrazione ufficiale del proprio valore, di poter aspirare a qualche commissione considerevole.

Incominciava, insomma, per lui una nuova vita. Toccava a lui ora, di mostrare il proprio valore.

Ed eccolo, infatti, senza indugio al lavoro intorno al gruppo " *Sansone che atterra il Filisteo* " com-

messogli dal Granduca Francesco, gruppo che dapprima destinato e collocato nel cortile dei Semplici, venne poi molti anni appresso donato dal Granduca Ferdinando I al Duca di Lermo insieme a un altro gruppo di Cristofano Nate di Bracciano, rappresentante Sansone che apre la gola del leone.

Secondo il Baldinucci, " parve che col gruppo di *Sansone,* il Giambologna superasse sè stesso, essendo riuscito a tenersi lontano dal manierato che hanno alcune sue cose. „

Ma sull' attendibilità di questo giudizio nulla è lecito poter oggi affermare, perchè non sappiamo quale sorte abbia avuta quest'opera giovanile del Giambologna. Dai più, tuttavia, si ritiene che il modello in terra cotta, di mano dell' autore, sia quello stesso gruppo rimasto in possesso di un gentiluomo fiorentino amatore di oggetti d'arte — Gianfrancesco Grazzini — presso il quale trovavasi fino a poco tempo fà.

Anche il Museo della città natale del Giambologna possiede un gruppo in terra cotta intitolato e rappresentante *Sansone che combatte i filistei,* opera la quale pur risente un po' di maniera; ma non sappiamo se debba attribuirsi effettivamente alla giovinezza dello scultore fiammingo.

Indubbiamente, però, la fama del Giambologna andava aumentando.

L' eco del concorso del *Biancone* avevano sparso per l' Italia il nome del giovane e valoroso artista.

E fu questa rinomanza che gli procurò una delle più ambite commissioni dandogli la possibilità di eseguire una fontana nella quale avendo potuto sfoggiare di tutta la sua fantasia e di tutta la sua abilità di squisito, e delicato modellatore, potè compiere uno dei più preziosi, de' più ammirati monumenti italiani.

CAPITOLO IV.

La fontana del Nettuno.

SOMMARIO: Una fontana demolita per le lagnanze dei dazieri del vino — Il popolo bolognese rivuole la fonte — Pio IV ne autorizza l'erezione — Tomaso Laureti è incaricato di architettarla — Parte per Firenze per trovare lo scultore — Sceglie il Giambologna e lo conduce a Bologna — I contratti con Giambologna e col Laureti — La costruzione della fontana — Il modello del *Gigante* — Confronto fra il modello e la statua — Giambologna fonditore — L'inaugurazione della fontana del *Nettuno* — La moneta commemorativa di Pio IV — Il benservito del Giambologna — Storia di una foglia di fico — Una riproduzione integrale della fontana del Nettuno.



Fino dal 1473 i bolognesi avevano deliberato di condurre, ed avevano condotte, nella piazza maggiore di Bologna, ora piazza Vittorio Emanuele, le acque della sorgente Raimonda che scaturiscono sotto l'ex monastero di S. Michele in Bosco (l' attuale Istituto Ortopedico Rizzoli). Ma, o perchè il disegno della fontana non incontrasse il favore del popolo, o perchè, come dice il Ghirardacci " li datieri del vino cominciarono a dolersi con dire che questa fonte era in danno del datio del Papa,... tanto si querelarono, che finalmente all' ultimo di aprile, il mercoledì, 1483, per comandamento del Senato, e con dispiacere del popolo la fontana fu rovinata. „

Questa demolizione fu cagione di vivissime e insistenti lagnanze dei bolognesi, lagnanze che durarono

inutilmente per quasi un secolo. Finchè, se ne fecero interpreti il Cardinale Gabriele Paleotti ed Ulisse Aldrovandi, dopo la nomina a legato di Bologna del Cardinale Carlo Borromeo, il quale non potendo recarsi subito ad assumere la legazione vi mandò in vece sua il vice legato Pietro Donato Cesi, Vescovo di Narni.

E questi " avuti a sè i Senatori più saggi e amorosi dell'utile e decoro patrio, in unione ad eccellenti architetti, determinò non solo si dovesse riattivare la fontana vecchia dell'acqua Raimonda nella via Imperiale; ma ordinò che una se ne innalzasse sontuosa quant'altre d'Italia per ultimo ornamento e splendore, oltre a comodo, nella piazza maggiore. "

Pio IV con breve in data 14 marzo 1563 approvò l'erezione delle due fonti; in seguito a che il Senato affidava l'incarico di disegnarle al siciliano Tomaso Laureti — l'unico allievo di Sebastiano del Piombo — che in quel tempo teneva scuola di pittura e architettura a Bologna.

Il progetto della fontana di via Imperiale, opera esclusivamente e severamente architettonica, piacque, fu approvato e passò senz'altro in via di esecuzione.

Maggior successo doveva ben riscontrare il progetto della fontana per la piazza Maggiore, essendo opera assai più dell'altra complessa, grandiosa, sfarzosa, ricca di statue e ornamenti altrettanto armonicamente disposti quanto elegante era la composizione dell'insieme.



Fontana del " Nettuno "
Bologna (Piazza del Nettuno).

Ma tutto ciò esigeva uno scultore degno di sposare l'arte sua alla squisita architettura del Laureti. Dove trovarlo?

Ci pensò lo stesso Laureti partendo per Firenze. Vi andava egli attratto dalla fama del Giambologna? È lecito pensarlo perchè l'eco del rumoroso concorso del *Biancone* aveva passato i confini e le barriere degli Stati Pontifici, e il nome del promettente artista veniva ripetuto di bocca in bocca sopratutto dai maestri dell'arte, come quello di uno dei più degni artefici, cui fosse lecito preconizzare uno splendido avvenire.

D'altra parte il modello del *Gigante* ch'egli aveva modellato per la fontana di piazza della Signoria, era certamente un buon titolo di raccomandazione presso un architetto di buon gusto quale il Laureti, che si era precisamente proposto di mettere alla sommità della sua fontana un *gigante*.

Il Laureti, adunque, appena giunto a Firenze s'incontrò col Giambologna.

La vigoria giovanile che animava il giovane scultore, la facilità ch'egli aveva di modellare con mano agile e sicura, l'ardore ch'egli metteva nel lavoro, la nobile ambizione che il fiammingo aveva di conquistarsi un posto cospicuo, e il conto nel quale era universalmente tenuto; ma più che tutto le opere che aveva in corso decisero ben presto il Laureti, in favore del Giambologna.

Il quale alla sua volta non chiedeva di meglio che di cimentarsi ad una impresa tanto ardua e onorevole, e dalla quale si riprometteva una rivincita dello scacco subito nel concorso del *Biancone*.

Ma come ottenere il permesso di recarsi a Bologna?

Da due anni appena egli era stato assunto dalla corte medicea al servizio del Principe Francesco.

Temeva egli adunque, di poter spiacere al Principe chiedendogli il consenso di allontanarsi da Firenze, ed il suo animo mite rifuggiva dal timore di potersi mostrare poco deferente, poco corretto, o meglio poco riconoscente verso colui che lo aveva tolto dalla oscurità, sterile ed incerta per dargli un posto che, per quanto scarsamente retribuito, era uno dei più ambiti dagli artisti del suo tempo, e comunque gli assicurava una posizione ufficiale ed invidiata.

Ma il Laureti non era soltanto un ottimo architetto; il brillante artista siciliano era anche un buon diplomatico e seppe trovare la via d' uscita.

Egli, infatti, di ritorno a Bologna, reduce dal suo viaggio a Firenze, riferì al Senato bolognese l'esito della missione dilungandosi nel decantare i meriti del Giambologna, e dimostrando che un simile artista sarebbe stato una garanzia per la riuscita della fontana desiderata; non senza aggiungere che per non danneggiare il giovane scultore, sarebbe però stato necessario fare qualche passo presso il Granduca cui il Giambologna era legato dai vincoli della riconoscenza sinceramente professata.

Fu così che il Senato deliberò di inviare appositamente a Firenze Annibale Leoni, segretario del Cardinal legato perchè supplicasse il Granduca Francesco I di concedere al giovane fiammingo di portarsi a Bologna per modellare la fontana, promettendo in nome del Senato stesso che lo scultore sarebbe stato messo in libertà non appena cessato il bisogno della sua permanenza fra le mura felsinee.

Le insistenze dell' ambasciatore, la lettera affettuosa, deferente e rispettosa del Senato della quale egli era latore presso il Principe, e anche il desiderio di far cosa grata al Giambologna, cui il Granduca si era affezionato, raggiunsero prestamente l'effetto desiderato.

E sui primi d'agosto del 1563, infatti, con l'animo aperto alla speranza, il Giambologna partiva alla volta di Bologna latore di una lettera del Granduca che riproduciamo integralmente, perchè oltre essere un notevole documento in linea cronologica, attesta anche in quale deferente considerazione fosse dal Principe fiorentino tenuto il giovane scultore.

La lettera, indirizzata ai Senatori bolognesi dice infatti: « Non mi cercheranno le SS. LL. di servizio, « ch' io volontieri, possendo, non Le ne compiaccia. « Laonde, intendendo, et dalla lettera Loro et da molti « altri quanto sia necessaria a quelli l'opera, et pre- « senza di M.° Giovanni Bologna mio scultore per con- « durre a perfettione quella lor fonte, mi son conten- « tato concederlo loro. Imperò egli se ne viene dalle

« SS. LL. dispostissimo a esiguire ogni lor commis-
« sione, chè tanto gli ho commandato, che faccia.
« Laonde non mi distinderò in pregarLe a riceverlo
« amorevolmente et a trattarlo come mio creato ac-
« cetto, sapendo da molti segni quanto sieno affezio-
« nati alle cose mie: ma ben soggiugnerò, che quando
« non faccia di mestieri la persona sua si contentino
« rimandarmelo subbito, acciò possa finire alcuni la-
« vori ch'io gli ho fatti principiare, che non mi sarà
« tanto grato che si accomodino delle cose mie, quanto
« gratissimo ch'egli spedito che sia, venga licenziato
« da Loro, alle quali prego il S. Dio conceda ogni
« maggior prosperità. Al piacere, ecc., ecc. ».

Ricevuto a Bologna con la più festosa cordialità, il Giambologna fu alloggiato, insieme al fonditore, mastro Portigiani, a spese della città in una casa del rescotitore Agostino, come risulta da un donatino fatto a quest'ultimo in data 20 agosto 1563, « per essersi levata d'una sua casa et accomodatala a Zanobbi e Giambologna. » Ma lo « studio », per dirlo con la parola moderna, ove furono modellati e fusi il *Nettuno* e le altre figure, i due artisti lo ebbero in un camerone del *Pavaglione* situato dietro la chiesa di S. Petronio: quello stesso camerone dove si vuole che un secolo innanzi sia stata fusa la campana detta del re Enzo, — levata sulla torre dello storico palazzo del Podestà, in cambio di un'altra rottasi — e dove nel 1506 Mi-

chelangelo vi modellò e fuse la famosa statua di *Giulio II,* quella statua che furor di popolo doveva poi abbattere pochi anni appresso.

Il contratto stipulato col legato di Bologna, in data 10 agosto 1563, si trova tuttora in originale presso il R. Archivio di Stato bolognese. È sottoscritto tanto dal Giambologna quanto dal fonditore Portigiani; e per la sua curiosità merita di essere conosciuto integralmente:

« Si dichiara per la presente scritta questo dì 10 agosto 1563 come M.° Giovanni Bologna fiamengho et M.° Zanobio Portigiani fiorentino fonditore hanno tolto a fare et fornire la fontana che il R.^mo^ Vescovo di Narni vice-legato di Bologna farà fare su la piazza di Bologna cioè una figura di bronzo di grandezza di piedi nove, quattro puttini coi loro vasi dalli quali deve uscire l'acqua, d'altezza di piedi tre per ciascuno, et quattro arpie d'altezza di tre piedi l'una o più secondo la corrispondenza della principal figura, quattro armi, cioè quella di Sua Santità, dell' Illmo Borromeo legato, del R.^mo^ vice-legato predetto, et l'altra della Communità di Bologna, tutte le quali armi detti maestri s'òbbligano farle et fornirle con due festoni per ciascheduna et altri ornamenti appartenenti tutte le sopradette cose cioè la figura, i puttini, arpie et armi et festoni s' obbligano i sopradetti maestri a farle et fornirle, rinettar et mettere in opra senza alcun mancamento *pel prezo de scudi mille,* a ragione di lire quattro l' uno, et in caso che vi fosse alcun mancamento lo debbono rifare di novo a le loro spese, fino alla intera perfettione, dei quali scudi mille se gli pa-

garanno in questo modo: cioè scudi trecento simili alla mano, et quanto haveranno fatto i quattro putti habbino d' avere à conto del sopradetto pagamento scudi cento sessanta, et quanto saranno fatto le quattro arpie altri scudi cento sessanta, et quanto haveranno fatto l'armi con li loro festoni habbino d'avere scudi cento sessanta et quanto sarà fatta la figura sopradetta de nove piedi, habbino havere scudi duecento venti per ultimo resto del loro pagamento et la sopradetta figura, puttini, arpie et armi con li festoni promettono li sopradetti maestri darle fatte finite e rinette et poste in opera, per tempo de mesi dieci, cominciando dal dì che le saranno dati li sopradetti scudi trecento. Con patto che detti maestri habbino da pagare et far spese alli lor gargioni et lavoranti con i loro danari. Promettendo il sig. B.mo Vice legato de dare et provvedere il bronzo et ogni altra materia che bisognerà in fare et condurre la sopradetta opera di bronzo eccetto le legne et carboni. Le cose che bisogneranno sono queste: cioè bronzo, cera, ferramenti, gesso, terra et far la fornace et legnamo per far far l'armatura dove andarà posto il modello grande in propria forma et di più trovargli ancho un par di mantici et tutta la cimatura che andarà ad incorporare la terra. »

« P. Eps. Harner Vice leg. — Io *Gio. Bologna* affermo quanto sopra — Io *Zanobio Portegiani* fonditore affermo quanto sopra. »

Documento, come ognun vede, il quale non solo attesta che il Giambologna era uomo capace di ben

tutelare il proprio interesse; ma che può dirsi ancora un modello di contratto del genere poichè precisa gli oneri e gli utili dell'artista in guisa da non lasciarlo in balìa, come disgraziatamente e non di rado si verifica tuttodì, di eventuali errori di calcolo o di quei danni imprevisti che molte volte finiscono per far sfumare l'utile che l'artefice si era ripromesso di conseguire col proprio lavoro.

Il Giambologna si pose, così, alacremente all'opera e in brevissimo tempo ultimò un piccolo modello del *Nettuno*, alto 75 centimetri, che fuse subito in bronzo; quello stesso bronzo che presentemente si vede nel Museo Civico bolognese.

C'è qualche critico, il quale preferisce questo modello alla statua che sorge sulla celebre fontana; ma ben pochi possono seriamente associarsi a simile giudizio.

Poichè lungi dalla placidità delle linee severe ed armoniche del colosso, dalla perfezione plastica delle forme squisitamente equilibrate, la modellatura del piccolo bronzo appare in molti punti non solo superficiale; ma affatto deficiente.

Il riversarsi indietro del corpo e più specialmente della parte destra del modello è così esagerato, che quasi lo si direbbe in atteggiamento di discendere dal piedistallo. Nella statua invece questo particolare è assai addolcito, ciò che accresce solennità e compostezza alla poderosa figura.



Modello in bronzo del Nettuno.
(Museo Civico - Bologna).

Altrettanto dicasi del torace troppo anatomico e spoglio quasi di rivestimento muscolare, del braccio destro troppo lungo e sproporzionato, delle spalle manchevoli, deficienze coteste e lacune che il Giambologna colmò quando si pose a modellare la statua destinata a coronare la bella fontana del Laureti.

Il piccolo modello, insomma, diremmo che è l'improvvisazione di un artista di genio il quale volendo fermare il proprio pensiero prima di dargli una forma definitiva, pressato dal tempo, non ha molto indugiato nei particolari ben sapendo che nel modellare definitivamente la statua egli avrebbe avuto agio di studiarla sul vero in modo completo e di curarne con amore e coscienza ogni particolare.

Soddisfatto del bozzetto, che incontrò la generale approvazione, il Reggimento deliberò di inviarlo a

Roma perchè fosse sottoposto al giudizio di Pio IV. Anzi volle che lo stesso autore lo presentasse al Pontefice, unitamente ad una statua, non sappiamo se del Giambologna o d'altri, com'è più probabile (sebbene ci manchino notizie precise per poterlo affermare) della quale il Senato aveva deciso di fare omaggio a Pio IV.


Il Nettuno.
Fontana monumentale di Bologna.

Fu nel maggio del 1564 che il Giambologna partì per Roma dalla quale città mancava da circa quindici anni. Ma, sebbene il desiderio vivissimo lo tentasse a soggiornare qualche tempo nella culla della sua prima educazione artistica, e malgrado l'accoglienza cordiale di Pio IV — che lodò assai il modello presentatogli — il nostro artista dovette, invece, affrettare il suo ritorno a Bologna ove i lavori della fonte richiedevano insistentemente la sua presenza. Nel luglio di quello stesso anno lo troviamo, infatti, al

lavoro nel suo studio del *Pavaglione,* e da una lettera di Bernardo Vecchietti al Principe Francesco De Medici possiamo desumere come l'operosità del promettente artista fosse veramente singolare, perchè malgrado l'immane lavoro della fontana egli trovò il tempo per modellare e fondere altre statuette in bronzo ed argento, fra cui due piccoli *Dio Termine* che mandò, appunto in quei giorni, in dono al Principe fiorentino il quale si affrettò ad encomiarli ed a mostrarsene soddisfatissimo senza pensare peraltro ad allentare i cordoni della borsa che, malgrado la vantata liberalità e il tradizionale mecenatismo, si apriva di solito non senza grande difficoltà.

Ma egli era appena giunto a Bologna, che il Granduca incominciò a tempestarlo di lettere con le quali oltre ad esprimergli il rammarico di averlo lontano, lo spronava a sollecitare l'esecuzione della fonte avendo parecchi lavori da affidargli.

Si capisce ora facilmente come il timore di perdere la protezione del Principe capriccioso, violento e autoritario quanto mai, non disgiunto dal dubbio che qualche altro artista potesse prendere il suo posto tenevano in continua trepidazione il Giambologna, il quale, infatti, più volte fece rapide apparizioni a Firenze. Quand'ecco improvvisamente, sul principio del 1565, i lavori ornamentali della fontana dovettero essere sospesi.

Che era accaduto?

Una disputa fra il Giambologna e il Portigiani

il quale ultimo sul più bello abbandonò il maestro facendo ritorno senz'altro a Firenze.

È facile ora imaginare l'imbarazzo nel quale si trovò il Giambologna non che la trepidazione dei bolognesi, all'inatteso e pericoloso dissidio scoppiato fra scultore e fonditore. Poichè, riuscito vano ogni tentativo per far ritornare a Bologna il Portigiani, ed essendo del pari riuscite infruttuose le minaccie con le quali egli veniva richiamato al rispetto del contratto stipulato con la città, anche il Giambologna se ne andò a Firenze lasciando i bolognesi privi di notizie.

Il Granduca dal canto suo si guardò bene dall'intervenire nel contesto per indurre i due artisti a restituirsi a Bologna che ansiosa li attendeva per compiere la desiderata opera d'arte. Anzi, fece di tutto per trattenere il Giambologna, tanto più che l'opera sua gli era proprio allora più che mai necessaria.

Egli aveva, infatti, immaginato una di quelle feste memorabili, delle cui descrizioni abbondano le cronache fiorentine, destinata a celebrare l'ingresso trionfale della sua real sposa nella capitale del granducato, ed aveva chiamato a raccolta tutti gli artisti del tempo.

Invero, chi può immaginare qualche cosa di più grandioso, di più suntuoso, di più magnificente dell'ingresso di Giovanna d'Austria a Firenze?

I più famosi artisti non isdegnarono di contribuire con lo scalpello, col pennello, col bulino, alle fanta-

stiche decorazioni che vennero improvvisate con una fantasia inesauribile. Pittori, scultori, architetti, intagliatori, tutta una folla di giovani e di vecchi artisti improvvisarono quadri, statue, fontane, bassorilievi, archi trionfali, arcate, colonne monumentali, trasfigurarono le facciate delle chiese e degli edifizi con prospettive sorprendenti.

Anche il Giambologna, insieme a Battista Leoni, a Bartolommeo Ammannato, a Domenico Poggini, a Nanni di Rocca, portò il contributo della sua mano facile e pronta, e della sua sbrigliata fantasia modellando fra l'altro, per la porta del Duomo un bassorilievo rappresentante la natività di Cristo.

I bolognesi, però, impazienti più che mai di riavere lo scultore, incominciarono a tempestar il Granduca di lettere, affinchè si valesse della sua autorità per costringerlo a far tosto ritorno a Bologna, e a tale effetto gli inviarono anche messaggi, diplomatici, ambasciatori. Ma per qualche tempo anche il Granduca fece il sordo con tutti.

Vescovi, allora, Principi e perfino il Papa si misero in moto finchè più fortunato fra tutti, il Vescovo di Narni — che si trovava a Roma in seguito alla sospensione delle Legazioni — potè ottenere che lo scultore si restituisse alla città che ansiosa l'attendeva nell'aprile del 1566.

Anche questa volta egli era latore di una lettera del Granduca al Cardinal Legato. Diceva:

« *Illmo et molto R. Mons.^{re},*

« La differentia che fino à hora è stata tra M.^{ro} Gio-
« vanni Bologna et M.^{ro} Zanobi fonditore è stata causa
« che egli non è ritornato alla sua opera, la quale sen-
« dosi poi quietata, egli non lascerà hora di andare a
« dargli fine conforme alla concessione mia, nel che
« mi sono affaticato tanto più volontieri sapendo che
« ella era impresa di V. E. alla quale non lascerò mai
« occasione dove conosca portarle alcuno comodo e
« honore, et raccomandandomi in sua buona grazia
« prego Dio che la conservi. Di Firenze il dì p.^{o}
« d'aprile 1566. »

Però i passati incidenti avean reso più cauto il Senato bolognese che, ad evitare nuove, poco gradite interruzioni, volle venisse stipulato un nuovo contratto che non sarà inopportuno trascrivere dal « libro delle spese » dell'Archivio bolognese nel quale si trova in originale:

« Havendo M.^{ro} Giovanni Bologna Fiamengo scultor et M.^{ro} Zanobbio Portigiani fiorentino fonditore sotto obligo stabilito alli X di agosto 1563 tolto a fare et fornire tutte le figure getti et ornamenti di bronzo che vanno alla fonte posta sopra la piazza maggiore di Bologna cioè una figura, ecc., ecc., et per li prezzi convenuti quali di già essi hanno ricevuti, insieme ancora con qualche honorata ricognizione et donativo, ed avendo poi occorso ad esso M.^{ro} Jovanni et Zanobbio d'andar a Firenze lasciando imperfetta la sudetta opera, sono convenuti ivi fra loro con l' autorità ed intervento dell' Illmo Ecc.^{mo} S. Principe, che

M.ro Giovanni Fiamengo solo habbia egli da venire a dare compimento all'obbligo che l'uno et l'altro haveva di fare tal getto. Atteso che M.ro Zanobbio per questo effetto si è obbligato pagare certa somma di danaro a M.ro Jovanni; imperò essendo comparso qua il M.ro Jovanni et offertosi di adempiere et finir quanto di sopra come di già v' ha dato buon principio, con conditione che sia disobbligato maestro Zanobbio, l' Ill.mo sig. Aless. Luppari Confaloniere di giustizia et li Mag. sigg. Carlo Fil.° Ghisslieri, Paolo Prete, sig. Giov. M.° Bolognini, P. Gasp. de Bianchi del mm. et magnate dell' Ill.mo Reggimento et da esso deputati Assonti sopra le fabbriche et impresa della fonte, in virtù della presente la quale vogliono che habbia forza di foglio pubblico giurato, disobbligando il sig. Zanobbio Portigiano sudetto da ciò che era tenuto di far intorno della fonte, et getto di quella convengono col medesimo M.° Jovanni parte ed accettante: Che egli debba far et finir l'opera suddetta interamente usando ogni diligenza per finirla quanto prima nel modo e forma che egli e M.ro Zanobbio insieme erano tenuti di far. Et per fede, ecc., sottoscritta di loro proprie mani. »

« In Bologna alli 15 maggio 1566. »

« Io *Giovanni Bologna* prometto mi obbligo et offermo quanto sopra. »

In conclusione il Giambologna dovette accollarsi anche la parte spettante al fonditore.

E questa volta riprese subito e con maggior ardore il lavoro al quale, infatti, lo trovò intento il 30

aprile di quello stesso anno il Vasari che ebbe da lui « infinite carezze. »

Egli sentiva che quest'opera l'avrebbe immortalato e tanta fu la sua assiduità, che dopo pochi mesi la fontana fu ultimata e, come narra il Ghiselli, il 16 dicembre 1566 la statua del *Gigante* veniva « tirata sopra la fontana per forza d'argani ».

Grande fu l'allegrezza del popolo quando la bellissima fonte venne scoperta. I bolognesi non si stancavano di ammirarla e di celebrare la gloria del valoroso artista, che dovette trattenersi oltre un mese a Bologna per assaporare la gioia del trionfio. Si congedò, infine, il 30 gennaio 1567 partendo tosto per Firenze accompagnato da questa lettera, che il Senato bolognese indirizzava al Principe Francesco De Medici:

« Havendo maestro Giovanni Bologna finito et certo con universal soddisfatione, l'impresa della nostra fonte, per la quale V. Ill.ma Eccellenza ci fece a mesi passati la gratia della sua persona, non abbiamo voluto mancare di accompagnarlo con la presente, sì per ringraziarla, come facciamo, del favore ch' ella ci fece di privarsene volentieri per servitio nostro e di questa città, come per far testimonio del suo ben servitio, et del molt' obbligo che in ciò terremo alla gran cortesia et bontà di V. Ell. Ecc. alla quale, ecc. »

La fontana del *Nettuno*, che ai bolognesi costò settantamila scudi d'oro è, certo, l'opera più complessa, più completa e più perfetta del Giambologna. Senza dubbio poi è un'opera immortale della quale ben a ragione Bologna va superba.

Potrà il tempo, come purtroppo fece pel passato, insidiarne e minacciarne la solidità, ma non potrà mai cancellare il ricordo di questo monumento meraviglioso, e meritamente famoso per l'armonia delle sue linee, per la ricchezza veramente unica della decorazione signorile e per la sua originalità affatto singolare e caratteristica.

L'acqua che le piove intorno, ha invero molto sformati i lineamenti delle principali figure e degli accessori decorativi; l'intera figura del *Nettuno* coll'assiduo scolare delle acque ha finito per ricoprirsi, anzi rivestirsi di una crosta di depositi calcari che ne hanno alterata notevolmente la modellatura, però quel che ha perduto in perfezione plastica, ha guadagnato dal lato pittoresco, tanto che la maggior parte degli osservatori esiterebbe ad affermare che si tratti di una statua di bronzo.

Nettuno è interamente nudo: e mentre con una mano tiene il tridente, l'altra solleva leggermente sì che pare voglia fendere e calmare le onde.

Il torso muscoloso e robusto è di una rara bellezza, i lineamenti del volto e tutto l'atteggiamento della figura esprimono una calma così dignitosa, c'è in tutto l'insieme una serenità così composta e so-

lenne, una così geniale armonia di forme irreprensibili, una così singolare dignità e impeccabilità di proporzioni che da qualunque parte si osservi questo superbo Dio delle acque, non si può trattenere uno schietto grido di ammirazione.



Una nevicata sulla fontana del Nettuno.
(Fotografia di Olindo Guerrini).

Intorno al zoccolo sul quale *Nettuno* poggia premendo un delfino, ai piedi del colosso, quattro puttini modellati con grazia, stringono altrettanti delfini versanti dalle loro faúci l' acqua in sottoposte conchiglie.

Alla base dello zoccolo, addossate ai quattro angoli

in atteggiamento di dolce abbandono, quattro sirene si premono mollemente le mammelle dalle quali l'acqua sprizza e descrivendo un sottile arco si getta nella elegantissima vasca intagliata nel basamento quadrangolare che gira intorno alla fonte.

Tutti gli altri particolari ornamentali della fontana, e cioè le cartelle, gli stemmi, i mascheroni che completano la decorazione del monumento furono pure eseguiti dal Giambologna con grande cura e occhio addestrato, imprimendo all'insieme un particolare carattere di unità e la giustezza impeccabile delle proporzioni.

E sebbene il nudo trionfi in tutta la sua pienezza, poichè tanto il *Nettuno* quanto le sirene che i puttini offrono allo sguardo dell'osservatore la loro intatta nudità, pur tuttavia nulla essa ha di impudico, anzi per la dignità della concezione, impeccabile, per la genialità della ispirazione, per l'insieme fantasioso che si sposa con insuperabile genialità alla eleganza squisita della architettura, veramente perfetta nelle linee del Laureti, la fontana del *Nettuno* non a torto può dirsi la più bella fonte che possegga l'Italia.

Il che non toglie, però, che le nudità del *Gigante,* assai più di quelle dei puttini e delle sirene, non siano state cagione di scandalo e di proteste vivaci così da minacciare l'integrità del monumento.

Si è detto, infatti, e ripetuto che i pudibondi sei-

centisti scandalizzati delle nudità del *Gigante* (nelle cronache bolognesi fin dal 1566, il *Nettuno* è battezzato col nome di *Gigante* che ha poi conservato attraverso i secoli), e ravvisando in esse un titolo di impurità deliberarono di occultarle mettendo al *Nettuno*.... un paio di calzoni di rame.

Altri ha rettificato l'asserzione: non si tratterebbe cioè di un vero e proprio paio di brache; bensì di una leggera « lamiera di rame in tortuosi svolazzi girante attorno le poderose reni del *Nettuno* e poi cascante bracoloni dinanzi al divino ventre. »

Ma tutto ciò è leggenda.

L'abuso del nudo cui si abbandonarono gli artisti specialmente nella prima metà del secolo XVI, aveva bensì provocata una reazione che, guidata da falsi scrupoli e artificiosi entusiasmi, degenerò in eccessi grotteschi.

Vero è che le nudità del *Nettuno* costarono, quasi, la mitria a Carlo Borromeo.

Si stava, infatti, discutendo sul suo nome per la santificazione, quando l'avvocato del Diavolo trovò per lui un titolo d'accusa: quello d'aver permesso, durante la sua legazione, che a Bologna sorgesse la fontana del *Nettuno*, che con le Sirene prementesi le mammelle, col *Gigante* sfoggiante le sue magnifiche forme nude, è il trionfo della nudità. Ma l'accusato potè giustificarsi affermando non essere stato a Bologna mentre si eseguiva il *Nettuno*, avendovi tenuto in sua vece il vice-legato Pietro Donato Cesi vescovo di

Narni. Avrebbe potuto aggiungere che il bozzetto del *Nettuno* aveva ottenuto l'approvazione dello stesso Papa Pio IV, se la ragione addotta non fosse stata ritenuta sufficiente ad assolverlo, ed a fargli conquistar parimenti e senz'altro contrasto la mitria.

In quanto ai calzoni, il *Nettuno* potè passarla liscia, e non li portò effettivamente mai.

È bensì vero che sul principio del 1700, essendosi dovuto provvedere alla riparazione dell' insigne monumento pericolante per le infiltrazioni d'acqua che avevano corroso il perno di ferro che sostiene la statua del *Nettuno*, passando per il suo piede sinistro, alcune anime timorate rivolsero al Senato bolognese insistenti istanze prendendo argomento da confidenze avute nel segreto della confessione e supplicandolo di provvedere ad occultare le nudità del *Gigante* almeno con una foglia di fico, perchè ciò, dicevano, era cagione di impurità e di pensieri peccaminosi.

La questione si accese fra le opposizioni e i contrasti. Più volte dovette adunarsi il Senato per trattare l'argomento, essendosi manifestata una corrente favorevole all'accoglimento del ricorso. Di sorpresa, anzi, il 16 ottobre 1728 essendosi i Senatori più verecondi trovati in piccolo numero, approfittarono dell' assenza della maggioranza dei Senatori favorevoli allo *stato-quo* e deliberarono di coprire le parti oscene del colosso con una foglia di fico.

Ma fu tale lo strepito che suscitò questa deliberazione ottenuta di sorpresa, che dalla maggioranza venne tosto provocata una nuova riunione nella quale fu proposto il partito « se doveva restare il *Nettuno* come era sempre stato in passato, non facendosi alcuna novità. » La discussione nella quale i pudichi moralisti bruciarono le loro ultime cartuccie fu lunga e animata; ma infine l'opinione affermativa prevalse.

Così che nè allora nè poi, il *Nettuno* fu coperto con una foglia di fico, e tanto meno gli furono messi i calzoni!

Come abbiam detto, la fontana costò 70,000 scudi in oro. Una nota, poi, del *libro delle spese* avverte che certa somma di lire 422 depositata in banco a dì 23 gennaio 1565 « non si ha da spendere se non in comperare ferro per fare lo stechato intorno alla fonte per conservazione di detta fonte e anchora il metallo, che avanzerà doppo che saranno tratti tutti li getti s'à da vendere e li danari s'anno da convertire in comperare ferro et fare lo stechato come sopra. »

A parte l'ortografia barbara, l'annotazione prova chiaramente che l'idea di circondare la fontana con una cancellata, nacque quando la fontana stessa non era peranco ultimata.

Passarono, però, quarant'anni prima che si desse esecuzione a tale disegno. Il relativo contratto fu stipulato nell'ottobre del 1604 con maestro Annibale

Mangioni, il quale assunse « da fare la ferrata di buono ferro nuovo quadro ben lavorato e tirato conforme al campione pel prezzo di quattrini ventisei per



Fontanella tolta nel 1888.

ogni libbra di ferro, obbligandosi inoltre di metterla in opera nel luogo destinato entro il termine di tre mesi. »

Contemporaneamente venne stipulato altro contratto con mastro Domenico del fu Nicola Albertoni

tagliapietre, perchè intagliasse i quattro vasi che con altro decreto Senatoriale fu deliberato che venissero collocati ai quattro angoli della fonte, decorati con altrettante maschere di bronzo dalla bocca delle quali scaturiva l'acqua.

E sorse così tutto intorno alla fonte quella cancellata che per tre secoli circondò il prezioso monumento, rinchiudendolo come in una gabbia finchè il comune bolognese dopo lunghissime trattative, secondando le insistenti proteste di tutti i cultori dell'arte, che non potevano rassegnarsi a veder deturpata ed in parte occultata l'insigne fontana, deliberò di togliere la cancellata, decisione cui fu data esecuzione il 3 marzo 1888 restituendo così la fonte nella sua integrità alla ammirazione del popolo, che non ha mai pensato di recarle la men che minima offesa, così vivo è il sentimento e l'affetto che lega il popolo bolognese al bellissimo e prezioso monumento del quale è ben a diritto geloso.

Anzi a proposito della gelosia che i bolognesi hanno per la fontana del *Nettuno*, riteniamo non sia inopportuno accennare ad una questione relativa ad una riproduzione della bellissima fonte, che è storia recentissima.

Devesi premettere che del *Nettuno* sino a pochi anni or sono esistevano, oltre all'originale, una sola *forma* e un solo getto: la prima presso l'Accademia

di Parma, il secondo, attualmente in piccoli frantumi a S. Michele in Bosco. Entrambi cavati nel 1762 in seguito a desiderio manifestato dall'Accademia parmense al Senato bolognese e da quest'ultimo favorevolmente accolto per sentimento di deferenza verso la vicina Accademia ducale.

Nessuna forma era stata più ricavata, nessuna riproduzione eseguita.

Ora, avvenne che sul finire del 1896 S. M. il re del Belgio espresse il desiderio di avere egli pure una copia della massima fontana bolognese, e in seguito a ciò il formatore fiorentino Giuseppe Lelli si offerse il consenso di eseguirne il calco col mezzo della gelatina.

Il comune di Bologna e la deputazione conservatrice dei monumenti resistettero dapprima cortesemente alla domanda adducendo ragioni di sicurezza e non nascondendo le legittime preoccupazioni che ispirava l'esecuzione di un calco del vetusto monumento; poi in seguito alle insistenze sempre più vivaci, prendendo occasione da gravi dubbi manifestatisi sulla stabilità del *Nettuno,* considerata l'alterazione delle forme plastiche del *Gigante* in seguito alle incrostazioni calcari delle quali è ricoperto, e tenuto anche presente il timore di poter con un calco alterare quella patina del tempo che dà al monumento una caratteristica singolare, respinsero la proposta di eseguire il *calco* col sistema proposto dal Lelli, concedendo solo di fare il calco in creta di una delle

sirene, di uno dei puttini, e di un delfino. In quanto alla statua principale, venne suggerito di valersi della forma esistente a Parma, ciò che fu fatto.

Per qualche tempo, nessuno più parlò della desiderata riproduzione, quando sul finire del 1900 i giornali annunziarono che la fonderia Vignale di Firenze aveva terminata la fusione di una fedele riproduzione della intera fontana del *Nettuno* per conto di un antiquario che si proponeva di metterla in vendita e di esporla su una piazza di Roma.

Appena questa notizia si diffuse, alcuni amatori d'arte e, primo fra essi lo scrivente protestarono vivamente contro chi aveva consentito che si eseguisse la riproduzione. La questione portata in discussione al consiglio comunale portò a questo: che il comune bolognese, considerando la statua del *Nettuno* come proprietà di Bologna, e non avendo d'altra parte concesso ad alcuno di farne la integrale riproduzione mediante calchi o forme tratti da calchi e tanto meno di metter tale riproduzione in commercio, insorse a tutela del patrimonio artistico di Bologna, intimando al comune di Roma di vietare l'esposizione della copia, che si diceva egregiamente riuscita, su una pubblica piazza.

Protesta troppo tardiva, in verità, da che il formatore Lelli era riuscito a ricomporre la bella fontana, valendosi precisamente dei suggerimenti che gli erano stati dati tanto dal comune quanto dalla deputazione conservatrice dei monumenti.

Lunghe furono le trattative fra il comune e l'antiquario cui apparteneva la proprietà della riproduzione eseguita, e se la città di Bologna potè ottenere che essa non fosse esposta in una piazza di Roma, non giunse ad impedire che essa venisse spedita a Bruxelles, ove re Leopoldo si è proposto di elevarla in uno de' suoi giardini e dove il suo collocamento deve essere ultimato di questi giorni.

Così, se le tristi vicende del tempo vorranno la rovina del glorioso monumento bolognese, da che il continuo scolo delle acque ha fatalmente deturpato gran parte delle figure, e minaccia ancora la stabilità del *Nettuno* il quale già due secoli or sono corse grave pericolo, i bolognesi potranno consolarsi ripensando che nei giardini di Bruxelles esiste una copia fedele della mirabile fontana eseguita dal Giambologna per la loro città.

In quanto alla riproduzione eseguita per S. M. il re del Belgio, non esitiamo nell'affermare che, almeno per la figura principale del *Nettuno,* essa è in condizioni plastiche assai più favorevoli dello stesso originale che signoreggia la storica piazza bolognese.

Nè potrebbe esser altrimenti, quando si pensi che, tale riproduzione venne eseguita sulla copia fatta nel 1762 per l'Accademia di Parma, quando cioè le condizioni plastiche del *Nettuno* — non solo perchè precisamente allora era stata eseguita una accurata pulizia generale della fonte — ma anche, e più particolarmente per effetto dello scolo delle acque che di

tanto ne hanno alterate le forme, erano assai più vantaggiose.

E se ci fosse lecito un voto, questo esprimeremmo: Che cioè si pensi prima che ciò possa divenir irreparabile, di eseguire anche per Bologna una riproduzione del *Nettuno,* in quanto che riteniamo che si vada facendo sempre più urgente la necessità di porre la bella statua al riparo dalle ingiurie del tempo. E però la sostituzione con una nuova forma del *Nettuno* sarebbe senza dubbio una misura di previdenza savia ed opportuna.



Moneta commemorativa coniata nel 1565.

CAPITOLO V.

La virtù che sottomette il vizio. Il Mercurio volante.

SOMMARIO: Caterina de Medici offre al Giambologna di recarsi a Roma per modellare la statua di Enrico III; ma Francesco I lo trattiene commettendogli un gruppo rappresentante Firenze che sottomette Siena — Frattanto i Medici pensano di riattivare le cave Serravezza e di Campiglia — Giambologna descrive la gioia delle popolazioni che assistono alla partenza del primo blocco di marmo estratto dall'*Altissimo* e col quale compie il gruppo di Firenze che viene poi intitolato la *Virtù che sottomette il Vizio* — Di ritorno da un breve viaggio a Roma modella il *Mercurio volante,* poi la *Fontana dell'Oceano* per il giardino di Boboli, indi le statue della cappella eretta da Luca Grimaldi a Genova, l'altare del Cristo Liberatore per la Cattedrale di S. Martino di Lucca e l'Appennino per la Villa di Pratolino.



Carico d'allori, fiero del successo ottenuto con la sua bella fontana del *Nettuno* che tanta ammirazione aveva suscitata, soddisfatto, ma non insuperbito, delle feste riboccanti di espansione e di affetto dei bolognesi i quali a ricordo avevano coniate medaglie in suo onore e celebrata la sua gloria con versi e con prose, il Giambologna aveva fatto ritorno a Firenze i cui fiorenti colli gli erano particolarmente cari come primi testimoni e ispiratori.

Ed aveva appena ripreso possesso del suo studio quando la Caterina de Medici — la quale si era proposta di erigere una statua equestre alla memoria dello sposo, il re di Francia Enrico III — offrì al nostro artista di recarsi a Roma ove sarebbe stato

incaricato di condurne a compimento il monumento equestre, modellando la figura del re, chè il cavallo era già finito e l'opera interrotta.

« Pour ce que je désire singulièrement », scriveva da Fontainebleau il 25 marzo del 1567 al cugino Francesco de Medici, Caterina « que la statue que je faiz faire a Rome soit achevée, et mise en telle perfection qu'elle puisse correspondre à l'ecxellence d'ung cheval qui est jà fait pour servir à cest œuvre, je vous prye vouloir pour quelque temps licentier et bailler congiè à ung nommè Jehan Boullongne, sculpteur, qui est à votre service, pour s'en aller à Rome, etc., etc. »

Alle quali parole scritte di mano del segretario, aggiungeva di suo pugno:

« Je vous prie, mon cousin, de ne refuser de comender au dist Jean Bolognese de aler a Rome pour fayre la stateue du Roy mon signeur, et cet vous me faytes cet plesir je metre pouine de le reconestre come eun de plus grent que pour cet heure je peuse resevoyr, et m'aseurent que ne me refuseres, ne vous en fayre plus long discurs. »

Ortografia a parte, questa lettera non è priva di interesse in quanto che prova come fin da allora il nome del Giambologna avesse passato non solo i confini di Firenze ma ben anche quelli dell' Italia, e che la sua riputazione d'artista si veniva sempre più consolidando.

Però, malgrado le insistenze dell'amabile cugina il principe Francesco fece il sordo.



Fontana dell' " Oceano „ o dell' " Isolotto „
Firenze (Giardino Boboli).

Da soli due mesi egli era riuscito a riavere il suo artista prediletto, e non intendeva di lasciarselo così presto sfuggire.

Rispose, quindi, che il Giambologna era impegnato in opere che richiedevano assolutamente la sua presenza in Firenze; e convien riconoscere che questa volta il Granduca non mentì.

Poichè sta il fatto che il valoroso artefice appena di ritorno da Bologna si era accinto a comporre un grande gruppo commessogli dal Principe Francesco e destinato ad essere collocato nel salone dei Cinquecento accanto a quello, famoso, della *Vittoria* di Michelangelo.

All' immortale scultore, spentosi l'anno innanzi, Firenze, abituata al gusto degli spettacoli grandiosi e imponenti, aveva tributato quelle memorabili onoranze delle quali rimarrà durevole ricordo non soltanto per la loro solenne magnificenza e per il numero degli artisti che gareggiarono con le creazioni della loro fantasia per renderle più degne, quanto per la reverenza con la quale tutto il popolo di Firenze sfilò piangente dinanzi a S. Lorenzo.

Francesco De Medici volle, adunque, che il Giambologna desse al gruppo della *Vittoria* quell'opera gemella che Michelangelo gli aveva promesso; promessa che, pur troppo, la morte del divino artefice aveva inesorabilmente resa irrealizzabile.

Egli riteneva, infatti, e con lui tutta Firenze, che il Giambologna fosse l'unico artista capace di fare una opera degna di reggere al confronto del gruppo michelangiolesco, e però non esitò a proporre al valoroso scultore fiammingo anche il soggetto che avrebbe desiderato fosse sviluppato: *Firenze che sottomette Siena.*

Il Giambologna rimase per qualche tempo titubante: egli esitava a misurarsi coll'opera di un artista famoso, come Michelangelo e del quale da un anno tutto il mondo piangeva la perdita.

Ma il Granduca seppe vincere la riluttanza del nostro maestro il quale, infine, si accinse all' opera col consueto coraggio.

Quando il modello fu pressochè finito convenne pensare al grosso blocco di marmo occorrente per scolpirvelo; e questo, volle il Principe Francesco fosse fornito dalle cave di Serravezza o di Pietrasanta.

È noto che allora tutto il marmo destinato alle grandi opere di scultura veniva a Firenze e a Roma dalle cave di Carrara; ma poichè il territorio di Carrara non apparteneva al Granducato, e le spese di dogana e di dazio erano enormi, così il costo del marmo saliva a somme rilevantissime.

Il Granduca aveva quindi pensato, di sottrarsi a queste spese eccessive ripristinando le cave di Serravezza, di Campiglia e di San Giuliano presso che abbandonate, ciò che si sarebbe anche risolto in un

beneficio non indifferente per quei poveri paesi caduti presso che nella miseria, ridonando loro l'abbandonato commercio a beneficio generale.

Il Principe Francesco adunque, imitando in ciò quanto aveva fatto alcuni anni innanzi Papa Leone con Michelangelo, pensò di mandare a Serravezza lo stesso Giambologna affinchè scegliesse il marmo che faceva al caso suo.

In verità lo scultore avrebbe preferito di essere esonerato da quel viaggio, oppresso com'era dal lavoro, e tanto più che il gruppo di *Fiorenza* per quanto a buon punto non poteva dirsi peranco ultimato.

Tentò, anzi, il Giambologna di liberarsi dell'incarico scrivendo direttamente al Principe Francesco cui propose che in vece sua fosse inviato il collega Vincenzo Danti, detto il Perugino.

« Havendosi a fare cavare il marmo a Serravezza per la *Fiorense* — scrive infatti il Giambologna — *del salone,* ho pensato, quando piaccia a V. E. I. che si potrà dare questa cura a maestro Vincentio Perusino, il quale intendo che di brevi giorni va in quel loco per cavare alcuni marmi per il Duca, et così io potrò avanzare spesa et molto tempo, il quale meterò nela fino di questi uccelli, che adesso a la stagion calda seccando assai la terra, si avanseranno molto. Se adunque a V. E. piacesse che se li desse questa cura, bisogna che la si degni farliene escrivere due verso, et io li pregherò poi et darolli le misure del marmo. Tutto fo per non perdere tempo et atenderò a lavorare; per delefare ho più tosto electo scrivere che venir da lei in persona, ect., ect. ».

Ma pare che il Principe Francesco non avesse in Vincenzo Danti la stessa fiducia che gli ispirava il Giambologna, poichè volle proprio che quest'ultimo si recasse, come dovette fare, a Pietrasanta. Il che è provato da una lettera di Matteo Inghirani, in data 27 maggio 1569, nella quale rende conto al Principe dell'ordine impartitogli di dare al Giambologna ogni aiuto per cavare alcuni marmi dell'*Altissimo*, e da un'altra lettera dello stesso Giambologna — in data 24 maggio 1569 — nella quale questi narra al Principe l'esito della sua missione:

« So que a V. E. I. piacchi pieoù ei fatti que parolla; per questo io aspettai sino a la preuzente a escrire queste duo verso per farli intendere que io sono a fina delle facendo, ciò è el tanti que lie m'a comeso. Ogio avenne conduti el marmi per la *Fiorense* de Vostro E. I. a Marina. Pasando per Seravese el popolo se et resentito con grandissimo alegresse, cridando: *Palle! Palle!* (1) remore di campana, arquebouse, tronbon, cornemouse. Et grando espaso a vedere balare omo vece et dona, per la gran satisfasion que ano avouto a vedere la prima figoura di marmi bianco ocire di quel monto del *Haltissimo;* e ano fato tanto el gran cridara *Palle!* que per me crede que l'averano sentito sino Carrara.

« Et se io sono estati pieoù que la ragioni in questo monto, V. E. I. mavera per escousatti. Tout cave dove non se mai exercitato, nel principe si va de la difi-

(1) L'arma dei Medici.

goulta; et encora avenne avoutto cative tempo, cio è aqua asai, que si a itierotto le facendo. Domano, se sarà possibile si carguerà la figoura; et le 4 pecete di marmi bianco sono cavatti et esbosatti, e fra 2 ou 3 dì serano a Marina. In soma, se serà posible, volio vedere el tout in mare avanto partirmi. La tasse de Micio, in 3 ou 4 di sera finito desbosaro, et son cavati le pietre de Micio que vano ne lad. fonta.

« In soma el barbon se e portato bene in queste poequo jorno que io da estaro qua. Se V. E. I. avese besonio daltro coso· di questo arto, mi sera caro di farme intendro, perque io vorie potere endevinare a servirle, perque el pocquo che io so di questo arto, le o estudiato a le spese de V. E. I. Pregando Idio vi conservi.

« Di Seravese scritto *a la filosofa* a dì 24 di magio 1569.

« Di V. E. I.

« Servitor

« GIOVANE BOLUOGNA ».

Come si vede, principi ed artisti nello scrivere, mostravano di non aver una grande famigliarità nè con la grammatica nè con l'ortografia.

Il Giambologna, poi, scriva « *a la filosofa* » o no, fa della lingua italiana e della francese un così bizzarro e curioso miscuglio che qualche volta non riusciamo a raccapezzare nemmeno ciò che vuol dire.

Comunque, la lettera che abbiam trascritta nella sua curiosissima ortografia originale, è un documento di notevole importanza poichè non solo ci fa assistere

all'estrazione del primo blocco di marmo dall'*Altissimo*; ma prova ancora che quel blocco era effettivamente destinato al gruppo di *Fiorenza,* gruppo che verso la fine del 1570 venne compiuto e posto nel salone del Palazzo Vecchio, dirimpetto alla *Vittoria* di Michelangelo, ove rimase fino al suo passaggio nel paloggiato del palazzo del Bargello ove trovasi presentemente.

Unanime fu il giudizio dei contemporanei del nostro Maestro nel riconoscere l'eccellenza di quest' opera la quale, sebbene non sia molto conosciuta ed apprezzata ai nostri giorni, tuttavia può dirsi fra le più notevoli del Giambologna.

Dobbiam osservare però, che se, come abbiam già notato, il gruppo avrebbe dovuto rappresentare Firenze che sottomette Siena o qualche altra città nemica, non manca chi attribuisca alla composizione un senso allegorico più generale. C'è, infatti, chi ha voluto vedervi rappresentata la *Vittoria* che ha atterrato l'oppressore; altri, e questi sono i più, la *Virtù che sottomette il Vizio.*

Oh! potenza del simbolismo!

La *Virtù,* dunque, ha atterrato il vizio. Non siamo però dinanzi all'episodio della lotta, bensì a quello del trionfo: ecco perchè anche il titolo la *Vittoria* non può dirsi, a stretto rigore, improprio.

La *Virtù* è simboleggiata da una donna nuda in tutto lo splendore della bellezza e della giovinezza.

E la figura è modellata con tale compostezza; c'è tanta maestà, calma e sentimento della propria forza che il Cicognara, conoscitore profondo e mente acutissima, non esitò ad attribuire quest'opera a Michelangelo. La testa della bella creatura è inghirlandata di lauro, le spalle e il volto sono di una esecuzione magnifica.



"Fiorenza„ ovvero la Virtù che sottomette il Vizio.
Firenze — (Bargello).

La bella figura posa con un piede sopra un prigioniero incatenato e ripiegato su sè stesso, movimento quanto mai difficile e disagiato e pur reso con lodevole senso di verità, sebbene questa azione forzata debba essere stata per lo scultore irta di difficoltà.

Sotto al prigioniero sta accasciata una volpe, simbolo convenzionale della astuzia e della perversità.

Notiamo di sfuggita che di questo gruppo esisteva fino a poco tempo fa, e crediamo esista tuttora presso l'Accademia fiorentina di belle arti, un modello della

stessa grandezza del gruppo in marmo (alto metri 2 e 85 cm.), eseguito con terra di un tono verdastro, assai pittoresco per la tinta speciale della patina. Esso pure venne eseguito dal Giambologna, e per la sua rara bellezza, e per la sua incontrastata originalità è veramente degno di ammirazione.

Abbiam detto che questo gruppo fu ultimato sul finire del 1570; frattanto però il Giambologna a molte altre opere dedicava la sua attività instancabile e la sua fervida fantasia.

Fra l'altro, ai meravigliosi, pittoreschi giardini di Boboli che il Principe Francesco si era prefisso di far adornare, dal nostro artista, di statue e di fonti. Però il Giambologna dovette sospendere per qualche tempo il lavoro per recarsi a Roma, inviatovi dal Granduca onde acquistare statue e modelli antichi per le gallerie medicee che il Principe si era proposto di arricchire. E fu in quella occasione che ebbe l'onore di essere presentato al Papa da una commendatizia del Vasari che lo definiva come colui « che teneva il principato degli scultori in Firenze. »

Narrano alcuni biografi, sulla fede del Vasari, che durante il breve soggiorno a Roma il Giambologna si sia dato gran fatica a riprodurre i capolavori dell'arte accumulati nell'eterna città; ma cotesta supposizione ci sembra assai poco credibile, non soltanto perchè egli aveva allora circa nove lustri e non era



Il " Mercurio volante „
Firenze -- Bargello (Gabinetto dei bronzi).

più età di studio preparatorio; ma perchè la *fontana del Nettuno,* il gruppo di *Firenze* o *della Virtù che sottomette il vizio* e varie altre opere di quel tempo ci dimostrano che come artista egli era già pervenuto alla maturità ed aveva già un tesoro di forza e di vigoria, un cumulo di energia e di osservazioni, sufficienti a dar vita a cento altre creazioni.

Comunque, appena di ritorno da Roma, eccolo a modellare quel *Mercurio volante* che è una delle sue opere più popolari, quel *Mercurio* del quale non si contano oramai più le riproduzioni; quel *Mercurio* che è ornamento principale dell'interessantissimo gabinetto dei bronzi del Museo Nazionale fiorentino così ricco di gemme preziose fra le quali primeggia — vero prodigio di leggerezza, di grazia, di eleganza — una delle opere più universalmente lodate e ammirate e che appartengono all'arte immortale.

Ritiene il Milanesi che l'originale del *Mercurio* sia stato inviato a Vienna in occasione delle trattative di nozze fra Giovanna d'Austria e Francesco De Medici, e che l'esemplare esistente nel Museo nazionale di Firenze — che dapprima stette nel giardino degli Acciajuoli poi fu posto nella villa Medici, finchè non fece ritorno a Firenze — altro non sia se non il primo getto della figura mal riuscito, come si rileva da una lunga fenditura stendentesi dal capo sino alla coscia sinistra.

Anche il Borghini dice che il « *Mercurio* di bronzo » grande come un fanciullo di 15 anni, insieme con una statua di bronzo e una figurina pur di metallo furono mandati a Massimiliano II.

Comunque, il bronzo che l'Italia possiede è un'opera preziosa nel senso più schietto della parola, sia per l'atteggiamento della figuretta alata come per la modellatura. Il disegno è puro, dolce, corretto, e lo stesso Cicognara, così severo critico con gli artisti dell'epoca, riconosce che il *Mercurio* deve ritenersi « tra le più belle riproduzioni che vedesse l'Italia sul finire del secolo XVI. »

Che poi questa statuetta sia stata eseguita fra il 1572 e il 1574 sta a provarlo il fatto che di essa, fa menzione il Vasari il quale — come è noto — morì nel 1574.

La critica ha lungamente disputato intorno alle fonti a cui il Giambologna avrebbe attinta la ispirazione per il suo *Mercurio,* e fra i tanti, il De Jardins si domanda:

« Il nostro scultore si è egli ispirato al *Mercurio* di Raffaello che aveva ammirato a Roma negli affreschi della Farnesina? »

Noi non crediamo a questa ispirazione. Riteniamo piuttosto che il maestro l'abbia attinta, persuaso di superarla, ad un'opera assai mediocre, un piccolo *Mercurio* di bronzo, alto circa un braccio, nudo, sopra una palla in atto di volare, con in mano uno istru-

mento fatto girare dall'acqua che gli versava in alto; statuetta quest' ultima eseguita da Giovan Francesco Rustici nel 1515 in occasione dell' ingresso di Papa Leone a Firenze a richiesta di Andrea del Sarto suo amicissimo, e che Giulio de' Medici fece collocare nella fontana del cortile grande del palazzo mediceo.

Ma, e comunque, quale importanza può avere l' ispirazione di una delle tante opere d'arte eseguite da un artista che diede prova di tanta ricchezza di fantasia, ed ebbe una produzione così varia, ricca, interessante sotto ogni punto di vista?

Certo è che il *Mercurio volante* fu universalmente lodato e può tuttora considerarsi come una delle opere più notevoli del valoroso artista, del quale contribuì ad accrescere sempre più la riputazione.

Anzi, è noto, che l'Imperatore Massimiliano II, avuto il *Mercurio,* copia od originale per quel che abbiam detto non sappiamo, fece di tutto per attirare a sè il Giambologna onde fargli abbellire la sua reggia.

Ma il Granduca Francesco riuscì a trattenerlo e e poichè non solo l' Imperatore Massimiliano; ma da ogni parte, corti, principi, comunità si disputavano il fecondo artista, e questi si sentiva tentato dalle offerte lusinghiere, così il Granduca si decise a portare il suo salario a venticinque scudi mensili concedendogli inoltre l' uso di una casa che per lui aveva preso in affitto nel borgo di S. Jacopo.

Benchè successo allora a Cosimo I — nel 1574 — Francesco De Medici mostrava chiaramente di non volersi rovinare per gli artisti.

Era già molto del resto la deferenza affettuosa che mostrava al Giambologna, egli che degno allievo di una corte iberica era sordo ad ogni buona cosa, favorevolissimo ad ogni cattiva e che in quasi tutti gli atti della sua vita, si mostrò, come ben ha osservato Isidoro Del Lungo, men che Principe e men che uomo.

Certo è che i tredici anni del suo regno, dal 1574 al 1587, segnano per il Giambologna il periodo della sua maggior attività, se non forse della sua miglior produzione, poichè purtroppo sovente dovette subordinare la fantasia al vacuo fasto cortigianesco.

Aveva, infatti, appena ultimato il getto del *Mercurio* e data l'ultima mano al gruppo di *Firenze* quand'ecco presentarsi un'altra occasione per dar prova del suo talento.

Firenze si era da pochi anni arricchita di un giardino che veniva ad accrescere il numero delle meraviglie fiorentine: quel giardino di *Boboli* nel quale il Tribolo prima, Bernardo Buontalenti poi, avevano sfoggiato di tutta la loro fantasia disegnando viali e aiuole, colline e recessi ombrosi, disponendo con fasto principesco e con armonia incantevole tappeti verdi, vasche, fontane, disposti con tanto gusto da formare uno

de' più grandiosi e fantastici scenari decorativi che si conoscano e che tutto il mondo c'invidia.

Il concorso del Giambologna non poteva mancare a questa impresa squisitamente estetica e infatti il Principe Francesco lo chiamò perchè egli pure portasse il contributo della sua arte e della sua fantasia onde accrescere vaghezza alla magnifica residenza medicea.

Ed ecco il nostro Giambologna, comporre il famoso *Oceano* o la così detta fontana dell'*isolotto* o *dei tre fiumi* sotto il quale ultimo nome è più particolarmente conosciuta.

L'insieme di questa fontana è del Tribolo che immaginò una grande tazza di marmo in mezzo alla quale si eleva, su un grosso blocco pure di marmo, il gruppo statuario del Giambologna, intitolato l'*Oceano*.

Il quale Giambologna si ispirò certamente alla fontana del *Nettuno* nel comporre questa nuova fonte, ripetendosi almeno nella principale figura del gruppo.

Il suo *Oceano*, infatti, non è che il *Nettuno* della fontana bolognese, nella sua maschia e vigorosa modellatura, nell'atteggiamento nobile e calmo. Qualche piccola variante invero si riscontra nel movimento delle braccia: ma essa non è siffatta da dover far dubitare che non si tratti di due opere gemelle.

Ai piedi dell'*Oceano*, il quale come il *Nettuno* poggia su un delfino, e intorno al piedistallo che gli serve di zoccolo sono tre figure di marmo due volte più

grandi del vero, che generalmente vengono battezzate col nome dei tre massimi fiumi: il Nilo, l'Eufrate e il Gange.

Non manca, tuttavia, chi persista ad attribuire alle tre statue il simbolo delle tre età dell'uomo: la prima rappresenterebbe la *giovinezza*, la seconda la *virilità*, la terza la *vecchiaia*.

Ognuna di queste tre figure ha in mano un'urna dalla quale l'acqua cola nella coppa sottostante.

Infine, il piedestallo triangolare è ornato di bassorilievi rappresentanti il *bagno di Diana*, il *ratto d'Europa* e il *trionfo di Nettuno*. Altre figure spuntano dalla tazza fuori dell'acqua; ma queste ultime non sono del Giambologna; furono aggiunte posteriormente e non hanno alcun legame con l'opera.

Vero è che nell'insieme la fontana dell'*Oceano* si presenta vaga, piacevole e degna di ammirazione. Il Valery la dice addirittura un capo d'opera di eleganza e di grandiosità.

Però noi non esitiamo ad affermare che per quanto l'insieme sia piacevole ed armonico e nella sua classica semplicità assai pittoresco, tuttavia, e più specialmente per la figura principale dell'*Oceano* che non si ravvisa condotta con quella diligenza che era abituale nel Giambologna, sia per la modellatura un po' trascurata che per le sue proporzioni se non tozze certamente un po' pesanti, questa fonte, pur essendo una singolare opera d'arte, è assai inferiore a quella del *Nettuno*, e risente un po' della improvvisazione.

Forse il Giambologna era giunto a tal grado di rinomanza, sentiva così calda l'ammirazione intorno a sè, che oramai si riteneva dispensato dallo studiare con maggior diligenza e ponderazione il vero.

L'ammirazione, più insistente e più calorosa e riverente gli aleggiava intorno.

Egli non aveva ancora ultimata la fontana dell'*Oceano* (finita nel 1576), che già il Principe glie ne aveva commessa un'altra per lo stesso giardino di Boboli, e pur nello stesso tempo papi e principi, città e mecenati continuavano a disputarsi il maestro, assediando il Granduca perchè lo concedesse loro per l'esecuzione di qualche opera importante.

E il Principe che non ignorava le risorse della diplomazia, con taluno faceva il sordo, ad altri rispondeva recisamente con un rifiuto, molti eran blanditi prendendo tempo, nella speranza che avrebbero abbandonata l'idea di servirsi del Giambologna, altri consigliati ad attendere.

Fra i più insistenti furono i genovesi.

Luca Grimaldi, uno dei più ricchi e potenti signori di Genova, aveva nel 1575 pensato di erigere nella chiesa dei Francescani di Castelletto, ora demolita, una cappella e fu dopo lunghe insistenze che il Giambologna riuscì ad ottenere dal Granduca il permesso di decorarla con statue e bassorilievi.

Ma in realtà egli non potè recarsi a Genova che per un paio di settimane per dare l'ultima finitura

alle opere, eseguite in gran parte dal Franqueville, uno dei migliori e prediletti allievi del Giambologna, il quale però fece i disegni ed i modelli, del crocifisso, oggi perduto, delle sei figure alte circa un metro e 70 cm. rappresentanti le sei Virtù, dei sette bassorilievi rappresentanti scene della Passione, e dei puttini in bronzo.

Delle virtù — la *Giustizia,* la *Carità,* la *Temperanza,* la *Forza,* la *Fede* e la *Speranza* — ora nella sala degli esami dell'Università di Genova — quella modellata con maggior eleganza, e che si distingue per la nobiltà dell'esecuzione e del movimento, è l'ultima, la *Speranza,* tutte le altre figure sono notevoli per la buona disposizione delle pieghe; ma difettano assai nella parte plastica.

I bassorilievi, al contrario, che dopo la demolizione del Castelletto vennero murati nella sala del consiglio dell'Università genovese, non hanno eccessiva importanza essendo riproduzioni di quelli dell'*Annunziata* e delle porte della cattedrale di Pisa.

Assai elegante, invece, sono i puttini in pose svariate graziose e piacevoli.

Questo lavoro non era stato peranco inaugurato che i lucchesi supplicavano il Granduca per avere alla loro volta il Giambologna.

Lucca aveva per l'appunto allora, nel 1577, deliberato di sostituire con marmo l'altare di legno eretto



L'Appennino ovvero **Giove Pluvio.**
(Parco della villa Medicea ora Demidoff di PRATOLINO).

nel 1369 nella cattedrale di S. Martino, in memoria della vittoria riportata sui Pisani con l'aiuto dell'imperatore Carlo IV, « l'altare del Cristo della Libertà » erigendo alla Libertà un monumento degno di lei.

Il Giambologna ch'era lavoratore indefesso, ottenuto il permesso dal Granduca, fu subito a Lucca, e compose tutto l'altare così nella parte architettonica, come in quella statuaria.

E se la prima non ha nulla di notevole, come pure se le due statue di S. Pietro e di S. Paolo che sono nelle nicchie laterali, non hanno gran che di singolare anzi sono fredde e compassate, la figura del Cristo liberatore è bella, nobile ed ispirata. Il Salvatore è uscito dalla tomba ignudo, gli occhi e il braccio destro al cielo, con una grazia alquanto studiata e uno aprir delle dita delle mani tendenti a quel vezzo in cui convennero poi tutti gli imitatori di questa scuola dando alle opere un carattere troppo studiato: ma tuttavia l'insieme è bello, e la parte dell'anatomia vi è studiata con acutezza e grande diligenza.

Il Borghini accennando ancora ai due angioletti in marmo che riposano sui frontoni laterali dell'altare e reggono gli attributi della Passione, in atteggiamento naturale e grazioso dice, che queste e le altre tre figure « fanno meravigliare chiunque le mira »; ma ci sembra che l'elogio sia troppo enfatico.

Ma i fasti di questo secolo dovevano prepararci a ben altre e più capricciose sorprese! Eccoci, infatti,

dinanzi agli avanzi dell'*Apennino* o del *Giove Pluvio* della villa di Pratolino, la magnifica villa della quale oramai più non ci restano che delle malinconiche rovine.

Ah! chi potesse ritornare col pensiero alle fosche e tragiche pagine che si collegano ai ricordi di questa sontuosa residenza!

Quando Francesco De Medici pazzamente innamorato della meravigliosa veneziana — Bianca Cappello — ch'egli doveva poi sposare passando attraverso il sangue del marito assassinato, non sognava che piaceri e delizie per l'amica adorata, la villa di Pratolino fu per l'appunto uno de' tanti capricci offerti come omaggio alla sua bella.

Questo Principe vizioso e scostumato del quale non si ricorda alcun tratto di generosità, sotto il dominio della passione per la donna adorata divenne prodigo, e per dare alla affascinante amante un soggiorno delizioso, fece costruire da Bernardo Buontalenti, spendendo non meno di 780 mila scudi, quei giardini meravigliosi che dovevano poi ispirare perfino il genio di Torquato Tasso.

Fu nel parco di questa villa sontuosa che il Granduca pensò di costruire una fontana colossale; e fu il Giambologna che assecondando il capriccioso signore intagliò quasi una montagna costruendo parte in muraglia e parte in pietra serena quell'*Appennino* o *Giove Pluvio* seduto in prossimità di una grande vasca, che se si dovesse alzare misurerebbe non meno di tren-

tadue metri: opera colossale, se non meravigliosa, per costruire la quale il Giambologna dovette certamente superare molte difficoltà di statica, di architettura e di prospettiva.

Al colosso di Pratolino, il Giambologna lavorò lungamente poichè mentre venne ultimato nel 1581 sappiamo da una sua lettera, in data 23 novembre 1577, che allora il colosso era già in lavorazione.

Certamente quest'opera non devesi giudicare con criteri eccessivamente ristretti, essa è più un' opera di prospettiva che di scultura; ma comunque rivela un artista pronto ad affrontare le più svariate visioni. Egli passava con la stessa facilità dal gingillo, dalla statuetta pel salotto del collezionista, alla fontana del *Nettuno*, dal piccolo crocifisso d'argento, e dal *Mercurio* al colosso di Pratolino: spirito aperto a tutte le sensazioni, mano padrona assoluta della forma, che non indietreggiava dinanzi ad alcuna difficoltà.

CAPITOLO VI.

Il Ratto di una Sabina.

SOMMARIO: Come nacque nella mente del Giambologna l'ispirazione di questo gruppo — Un incontro fortunato con Bartolomeo Ginori — Egli accetta di posare pel Giambologna — Che cosa si propose il Giambologna di rappresentare col suo gruppo — Il Giambologna al lavoro — Raffaello Borghini suggerisce al Giambologna il titolo della nuova opera — L'entusiasmo dei fiorentini quando il gruppo viene collocato d'ordine del Granduca nella loggia dell'Orcagna — I poeti e il *Ratto della Sabina* — Le riproduzioni.



Il grande numero di opere che il Giambologna era venuto componendo, la varietà degli atteggiamenti e la ricchezza dei soggetti trattati, la sicurezza e la facilità estrema con la quale modellava la creta e maneggiava la stecca, l'assiduità instancabile al lavoro non disgiunta da una vita proba, virtuosa, esemplare e il fervore ch'egli poneva nell'arte sua lo avevano reso famoso e popolare non pure a Firenze; ma in ogni parte d'Italia. E l'ammirazione continuava sempre più ad espandersi, e con essa — compagna, invero, quasi sempre indivisibile — anche la gelosia dei colleghi, dei rivali e degli emuli.

Appunto per ciò il Giambologna non cessava di proporsi, senza tregua, nuove difficoltà onde procurare a sè stesso la compiacenza di superarle e dimostrare a chi tentava di punzecchiarlo che nulla aveva da temere, che nessuna difficoltà lo sgomentava.

Un nuovo viaggio a Roma — nel 1579 — per conto del Granduca Francesco, che ve lo mandò per trattare l'acquisto di varie statue antiche destinate ai giardini di Pratolino e di Boboli, accrebbero l'ardore del Giambologna infiammato sempre più dalle meraviglie dell'arte che l'eterna città gli andava ad ogni sua nuova visita rivelando.

Ma poichè i suoi rivali — che in quel periodo di infiacchimento e di decadenza delle arti andavano acquistando in irosa acredine quello che perdevano di genialità e spensieratezza — sussurravano che malgrado il suo talento egli, però, non era peranco riuscito a comporre " un gruppo complesso con molte figure, in che risiede specialmente la statuaria " volle il Giambologna raccogliere la sfida e superare in una stessa opera tutte le difficoltà di statica, di aggruppamento, di composizione e di euritmia che si offrono ad uno scultore presentando — fusi per così dire nello stesso insieme — tre nudi simboleggianti le tre età della vita: l'adolescenza, la giovinezza e la vecchiaia.

A ciò dobbiamo, certamente, una delle opere più popolari del Giambologna: quel *Ratto di una Sabina* che impera nella loggia dell'Orcagna e del quale



Il Ratto della Sabina — Firenze (Loggia de' Lanzi).

in ogni angolo del mondo si sono moltiplicate le riproduzioni.

Origine, forse, troppo umile e semplice per appagare quella critica imaginosa che cerca soltanto nel favoloso l'ispirazione delle opere d'arte più lodate.

Tuttavia vero è che nessun soggetto speciale si propose il Giambologna di illustrare; egli volle semplicemente dimostrar di possedere una profonda conoscenza del nudo e di saper compendiare nella medesima opera le più contradditorie singolarità della plastica: la grazia dell'adolescenza, la forza della giovinezza, l'angolosità della vecchiaja.

Un giovane forte e virile, insomma, una bella fanciulla dalle forme fresche, gentili e delicate, un debole vecchio: ecco le tre figure che il nostro artista volle riunire in quell'opera ch'egli si diede affettuosamente a studiare, maturare e accarezzare nel pensiero.

Per qualche tempo egli non visse, infatti, col pensiero che per studiare il nuovo gruppo col quale si riprometteva di vincere le ùltime ostilità e di reprimere le più moleste invidie. Nessun' opera gli costò maggior fatica di indagini, di ricerche e di studio. Ma per riuscire dalla prova vittorioso quello che gli necessitava, sopratutto, erano buoni modelli, specialmente per la figura del giovane rapitore che doveva

esprimere il vigore, e al tempo stesso la perfezione plastica della giovinezza sicura e possente.

Anche in questa occasione il caso e la buona fortuna lo aiutarono. Poichè un giorno, mentre il maestro assorto ne' suoi pensieri ascoltava la messa nella chiesa di S. Giovanni, da quel sant'uomo ch'egli era, la maestosa figura di un bellissimo giovane dal corpo squisitamente modellato e proporzionato attirò la sua attenzione.

Gradevolmente colpito da quell'incontro il Giambologna fece qualche passo per meglio ammirare la bella e maschia figura che gli stava davanti china in atto di devozione e fu così viva e insistente e prolungata la sua contemplazione, da non passare inosservata a colui che n'era l'oggetto. Quegli infatti non conoscendo il Giambologna nè sapendo a che cosa attribuire il lungo esame del quale si vedeva fatto segno, si alzò, e avvicinatosi al maestro gli domandò con dolcezza:

— « Che cosa volete, signore?

— « Io non voglio, rispose lo scultore, che contemplare le ammirabili proporzioni del vostro corpo. Sono Giovanni Bologna di Douai, scultore del Granduca. Debbo eseguire un gruppo di persone più grandi del vero, rappresentante un ratto. E se mi fosse permesso di fare qualche studio su la vostra persona, sarà buona fortuna per me e più ancora per la mia arte. »

Il giovinotto al quale il Giambologna aveva così par-

lato era Bartolomeo Ginori, cavaliere altrettanto garbato quanto innamorato dell'arte: uno di quegli amabili fiorentini che vivevan di tutte le cose belle e gentili. Bartolomeo Ginori non conosceva personalmente il Giambologna; ma gli eran ben note le sue opere maggiori e la reputazione che godeva nella ospitale Firenze. Onde non solo acconsentì ben volontieri di posare dinanzi al Maestro; ma prestandosi a ciò gli parve di compiere un dovere cui nessun fiorentino d'animo delicato e gentile avrebbe pensato di sottrarsi. E il Giambologna glie ne fu tanto grato che qualche tempo appresso gli fece dono di un piccolo crocifisso di bronzo che fra i numerosi da lui momodellati è annoverato come uno de' migliori.

Ed ecco il Giambologna al lavoro.

Questa volta il maestro non solo fu instancabile, ma anche incontentabile. Egli non cessava di fare, rifare e disfare ben comprendendo che quella era una grande decisiva battaglia: una battaglia nella quale aveva messo per posta tutta la sua riputazione di artista, tutto il suo glorioso passato. E lavorò con tanto ardore e s'infiammò tanto per condurre al più presto possibile l'opera a compimento che in breve potè dirla ultimata.

Tutta Firenze volle sfilarle dinanzi.

Lo studio dello scultore fu preso d'assalto. Tutti vollero ammirare il gruppo prima ch'esso fosse col-

locato al posto assegnatogli: artigiani ed artisti accorrevano attirati dalle lodi calorose che si facevano.

Lo stesso Granduca fu dei primi a recarsi nello studio del Giambologna e a congratularsi con lui del lavoro che aveva superato ogni sua aspettativa. E fu così grande e schietta la sua ammirazione che volle che il nuovo gruppo del Giambologna venisse collocato in uno de' tre archi della loggia de' Lanzi, — in quella loggia che può dirsi uno de' più singolari musei pubblici de' quali s'abbia esempio in Italia — in quello stesso arco ov'era stata dal 1504 la *Giuditta* di Donatello, che il Granduca fece il 30 luglio 1582 togliere di là.

Ma è curioso notare che la nuova opera del Giambologna era sul punto di uscire dallo studio del Maestro senza ch'ella fosse stata peranco battezzata o per meglio dire intitolata.

Poichè, è bene ripeterlo, il Giambologna non si era proposto di illustrare alcun soggetto speciale, sì che adesso si trovava un po' imbarazzato sul titolo! Ora, chi sa immaginare qualche cosa di più curioso dello studio del Giambologna affollato dagli artisti e dai letterati di quel tempo, intenti a discutere con copia di argomenti storici, filologici, archeologici, poetici e lirici qual titolo meglio si convenisse al gruppo?

Narra il Borghini, nel suo prezioso " Riposo „ che vi fu chi notò sarebbe stato opportuno, per seguire la storia del *Perseo di Benvenuto,* che il

Giambologna avesse finto nella fanciulla rapita Andromeda moglie di Perseo, per il rapitore Fineo zio di lei, e per il vecchio Cefeo padre d'Andromeda. Ma la proposta non piacque al Borghini, il quale suggerì al Giambologna di intitolare, invece, il gruppo il *Ratto di una Sabina,* rafforzando la sua proposta con la descrizione del ratto delle Sabine per opera dei giovani Romani. Aggiunse, anzi, che nel rapitore dovevasi precisamente intendere Talassio, il quale sebbene non rapisse la fanciulla in pubblico egli stesso, poichè la rapirono i suoi per lui mentr'egli le tolse la verginità, e nel vecchio il padre di lei (poichè la storia narra che le Sabine furono rapite di braccio ai padri), aggiunse che in Talassio, come romano, potevasi rappresentare la sottomissione del popolo sabino simboleggiato dal vecchio.

Il Giambologna non sapeva molto di storia romana, e di storia in genere; la sua coltura era ben limitata e superficiale. Ma egli amava il Borghini, aveva sempre apprezzato il suo talento, ammirata la sua coltura, e n'aveva d'avanzo per accogliere il suggerimento che gli veniva da un amico sperimentato.

Così il gruppo ebbe il suo battesimo.

Anzi, a confermare il soggetto, il Giambologna modellò anche un bassorilievo di bronzo, alto 90 cent. largo 73, che venne, poi, incastrato nel piedistallo del gruppo, rappresentante precisamente un episodio del *ratto delle Sabine,* bassorilievo mediocre, un po' piatto e superficiale, e di scarso effetto decorativo,

Il gruppo il *Ratto di una Sabina* segnò per il Giambologna l'apogeo della gloria. Fu una delle poche volte in cui l'aspettazione del pubblico non rimase delusa. Le forme robuste, il movimento geniale pieno di audacia e di ardimento, la purezza delle linee, la squisita modellatura, la stessa grandiosità e la stessa morbidezza soave, la composizione dell'insieme che rompeva vittoriosamente molte convenzioni fino allora rispettate, rapirono al segno che lo scoprimento della nuova opera d'arte fu festeggiato dai fiorentini con straordinaria esultanza.

Nelle memorie inedite fiorentine accennandosi, infatti, alle feste celebratesi il 25 gennaio 1583, in occasione dello scoprimento del gruppo, si conchiude argutamente: " ....Ma il più notabile fu, che fra tanto popolo che lo vidde, non si trovò alcuno che lo tacciasse in parte alcuna, cosa che in Firenze suole avvenire di rado. „

Parve, anzi, così straordinaria l'opinione contraria manifestata da certo Prospero Bresciano, che lo stesso Baldinucci narra l'episodio come un fatto singolare.

Ed, egli racconta, come " Prospero Bresciano partisse per Firenze a posta da Roma e, giunto in piazza così a cavallo, a cavallo guardò la statua un po' e poi dato di sprone con modo sprezzante disse:

" E per questo si fa tanto rumore, io mi credeva d'aver a vedere qualche bella cosa! Diè volta addietro, indi a poco si sentì esserne tornato a Roma. „

I fiorentini, frattanto, non si stancavano di acclamare l'artista il quale veniva condotto alla sua abitazione trionfalmente. Secondo l'uso del tempo, poi, — allora non esistevano per fortuna di certi artisti nè i giornali nè i critici d'arte — ogni giorno venivano appesi alla statua componimenti poetici di ogni metro e valore, nei quali con le più mirabolanti iperboli e con vera enfasi secentista s'esaltava la virtù dell'artefice e la bellezza della sua ultima mirabile opera.

Componimenti ben presto così numerosi che gli ammiratori del Giambologna poterono fargliene omaggio riunendoli in un grosso fascicolo che oramai è divenuto rarissimo. Porta per titolo: " Le Composizioni di diversi autori in lode del *Ratto della Sabina* scolpito in marmo dall'eccellentissimo messer Giovanni Bologna posto nella Piazza del serenissimo Granduca di Toscana. » L'opuscolo fu stampato in Firenze dal Sermartelli nel 1583.

Uno di questi poeti improvvisati, Cosimo Gaci, dando libero sfogo alla sua imaginazione, non vuol vedere nel gruppo che una allegoria e con un movimento lirico degno di un moderno poeta... decadente scrive:

. . . . . . La donzella
Era l'eterna idea bella dell'arte,
E 'l fabro il predator che la rapiva
A lungo studio il qual.... volea che fosse
Di quel canuto veglio il simulacro....

Anche il Vecchietti volle rendere il suo tributo poetico al Giambologna con un sonetto, il quale, a dire il vero, di notevole non ha che.... il sapore del tempo:

Tra' più famosi, più graditi e rari
 E marmi, e bronzi, onde più d'altra siede
 Fiorenza ornata, a cui d'intagli cede
 Atene e Rodo, e i fabri lor sì chiari,

Tra' suoi d'onor, non di ricchezze avari,
 Il magno Etrusco Eroe ben degna sede
 Al vivo marmo del Bologna diede.
 Ch'affetti esprime in un tanti e sì varj.

Oppressa in quell'appar debil vecchiezza,
 Viril giovin furor, ratto di pura
 Giovin leggiadra, tal non vista altrove.

De' Quiriti la preda, e la jattura
 Vien de' Sabin con tal'arte e vaghezza
 Sculta, che in vivo sasso e spira e move.

E anche un senatore, Vincenzo Alamanni, legislatore più felice che letterato, portò il suo sassolino al florilegio poetico con quest'altro sonetto:

Mentre io miro il bel marmo, e scorgo in esso,
 D'alta prole infiammar giovin desio
 Casta donna a rapir, rapirmi anch'io
 Sento dentro e di fuor dal marmo stesso.

Ma se spirto hai 'n un sasso, e moto impresso
 Vivace sì, gentil Bologna mio;
 Ben dee securo dall'eterno oblio
 Vivere il nome tuo lunge e dappresso.



Il Ratto della Sabina.
Firenze (Loggia de' Lanzi).

Tre volti ivi spirar sembrano in vista,
Desio, tema, dolor, voce alta e chiara
Di chi preme, e chi fugge, e chi s'attrista;

Onde il Gran Duce pio, ch'opra sì rara
Saggio conosce, onor sommo le acquista:
Stupisce anco a guardar la gente ignara.

Ma il più imaginoso fra i poeti fu senza dubbio Pietro di Gherardo Capponi il quale pensò che il Giambologna non si fosse proposto di rappresentare un ratto, bensì una bellissima e lasciva fanciulla la quale avendo " finita di membra delicatissime, un giovane veduta la bella statua acceso d'amoroso desiderio della sua bellezza l'abbracciò pregando Venere di fargli la grazia di ridonarle la vita come della statua d'avorio fece Pigmalione, ciò che Venere per compiacere il giovane fece. Ottenuta la grazia egli strinse la fanciulla al petto per portarla via, ma la vergine vedutasi in preda al giovane, temendo di perdere la verginità per il timore ritornò di marmo. Vinto dal dolore il rapitore e privato d'ogni speranza si trasformò in pietra e lo scultore sopraggiunto rimase egli pure pietrificato: „

Non questo ratto, o quello il Fabro elesse
In marmo rassembrar; ma vaga e bella
Donna mostrarne e'n leggiadri atti fella
Nuda e lasciva, ond'ogni cor ne ardesse.

Videla ardente giovine, e le impresse
Baci alle labbra, e fisse il guardo in ella:
Indi rivolto all' amorosa stella
Novo Pigmalion pregando fesse.

La Dea pietosa alle marmoree membra
Diè vita; ond'ei l'abbraccia, ella s'arretra
Già tolta al mastro, al predatore in preda

Quand'ecco il timor quella (e fia ch'il creda?)
L'amante il duol, lo stupor l'altro impetra,
Qual meraviglia è s'ognun vivo sembra?

Insomma tutte le fantasie più o meno imaginose, tutti i poeti più o meno fantasiosi si sbrigliarono nella esaltazione della nuova opera d'arte della quale si era arricchita Firenze, e nell'enfasi e nelle imagini qualche volta mirabolanti e grottesche, cui si abbandonarono i poeti del tempo, è precisamente la misura dell'entusiasmo che suscitò il nuovo gruppo del Giambologna.

E, invero, come la statuetta del *Mercurio Volante* si distingueva per la novità e l'arditezza della posa, anche il *Ratto della Sabina* segnava un nuovo passo avanti del maestro.

Con questo di singolare che nuove difficoltà d'indole tecnica il Giambologna aveva dovuto superare per vincere così brillantemente la prova: quella specialmente di cavare dal marmo la figura della bella fanciulla che sollevata in aria, quasi abbandonata a

sè stessa, con le mani e le braccia raccolte in atto di preghiera e prive di qualsiasi punto d'appoggio, conserva purtuttavia una snellezza elegante e delicata assai rara ed apprezzabile.

Certo, non siamo dinanzi ad un gruppo di classica purezza di linee; ma il dispregio nel quale vien tenuto presentemente è immeritato, e basta il più superficiale esame all'insieme delle sue linee per rilevare molte bellezze di disegno e di plastica oltre ad una mirabile esecuzione tutt'altro che comune.

Malgrado lo sforzo di voler essere ad ogni costo originale, il soggetto è presentato con arte straordinaria e con uno studio diligentissimo onde offrirlo sotto un punto di vista gradevole.

Da qualunque parte, infatti, lo si osservi, il *Ratto di una Sabina* si presenta allo sguardo con un insieme armonico ed equilibrato e se la figura del vecchio fra le gambe del rapitore nulla aggiunge alla vitalità della composizione, anzi la danneggia per la sua goffaggine, l'insieme dell'opera è, però, singolarissima e considerata rispetto al tempo in cui fu concepita ed eseguita, è una sicura attestazione del valore del Giambologna e del suo pregio ha dato prova resistendo al giudizio dei secoli.

Il *Ratto della Sabina* portò, adunque, il Giambologna all'apice della rinomanza: egli aveva sorpassata l'aspettativa dei giudici più severi.

E invero, chi direbbe che quella sia l'opera di un artista settantenne?

Ma purtroppo quello fu il canto del cigno.

Negli altri cinque lustri di sua vita, per quanto non deponesse un istante la stecca e lavorasse senza tregua con ardore, anzi, saremmo per dire con accanimento, il maestro non salì mai più così alto ove lo avevano portato le opere della giovinezza.

Di sfuggita noteremo che di questo gruppo esistono innumerevoli riproduzioni. Fra le opere del Giambologna in genere e fra quelle del suo tempo in particolare, essa fu fra le più riprodotte. Se ne contano, infatti, innumerevoli copie in marmo, in bronzo, in terra cotta, in gesso; e queste copie per la maggior parte sono di discepoli del Giambologna o di suoi ammiratori. Artisti provetti, discreti, mediocri e cattivi in tutti i tempi, con tutte le materie si provarono a riprodurre il gruppo e potremmo contare decine di esemplari fra cui ve n'hanno, come si può ben imaginare di buoni, di mediocri, di cattivi.

La migliore riproduzione in terra di un colore verdastro è posseduta dalla fiorentina Accademia di Belle Arti. È grande quanto il marmo ed è attribuita allo stesso Giambologna. Nè la cosa è impossibile, non essendo fuor di luogo ammettere, per le sue proporzioni che sia quella stessa sulla quale il Giambologna eseguì poi il suo marmo.

Un'altra copia possiede il Museo di Napoli. Questa è in bronzo fiorentino e misura 38 cent. di altezza.

Essa, pure, è attribuita al Giambologna e poichè in questo piccolo bronzo si notano alcune differenze coll'originale, non è improbabile che si tratti del primo pensiero del maestro da lui stesso tradotto in bronzo forse per sperimentare l'effetto dell'insieme.

A lui pure è attribuito, e a nostro avviso non a torto, il piccolo bronzo che si trova nel gabinetto dei bronzi del Bargello e il piccolo gesso presentemente nel Museo Civico di Douai.

Delle altre innumerevoli riproduzioni non mette conto di parlare.

CAPITOLO VII.

Il monumento di Cosimo I.
Le porte della Cattedrale di Pisa.

SOMMARIO: Il mecenatismo di Ferdinando de' Medici — Ferdinando protettore del Giambologna — Il monumento equestre di Cosimo I per la piazza della Signoria di Firenze — Il Giambologna nell'autunno del 1593 fa un viaggio nell'alta Italia visitando Venezia, Milano, ecc. ovunque accolto festosamente — L' incendio delle Porte della cattedrale di Pisa — Il Giambologna viene incaricato di dirigere l'esecuzione delle nuove porte della Primaziale — I collaboratori del Giambologna.



Monumento equestre di " Cosimo I "
Firenze (Piazza della Signoria).



ABBIAMO detto che il regno di Francesco De Medici fu brevissimo.

Dopo la sua morte, avvenuta nel 1587, il governo passò nelle mani di Ferdinando, il quale salito al trono tuttora in veste di Cardinale, portò con sè un'aura di pacifica dignità che, rompendo le atroci tradizioni domestiche, contribuì a ricomporre e a ricondurre verso il Principe gli animi ancora sbigottiti dall' impero di Cosimo e nauseati dalla brutalità di Francesco.

La politica indipendente con la quale il Granduca Ferdinando si svincolò dalla soggezione spagnuola ebbe fra il 1589 e il 1600 il suggello in due matrimoni francesi: il suo — consigliato dalla vecchia re-

gina Caterina — con Cristina di Lorena che gli fu degna compagna di vita e di governo, e quello — non altrettanto felice — della di lui nipote col re Enrico IV.

Mite, ma non dimesso d'animo, accorto, prudente, operoso, ammaestrato per tempo a far suo pro' dei trascorsi del padre e del fratello, egli portò nel suo governo il beneficio di quelle sue qualità morali e della non lieta ma sapiente esperienza.

Ma quel che più torna a suo onore è di aver splendidamente rinnovata e riassunta la tradizione di mecenatismo che fu certamente uno de' più preziosi ornamenti della sua casa.

Dei tesori d'arte antica che da Roma più tardi immigrarono a Firenze, molti (e basti ricordare la *Venere*, la *Niobe*, i *Lottatori*, l'*Arrotino*, ecc. ecc.) si debbono a lui che ne aveva adornata, da Cardinale, la villa Medici.

Nè minor titolo d'onore gli spetta per aver tentato di frenare la decadenza e la vacuità delle arti che precipitavano nel grottesco, sottoponendo tutti gli artisti al servizio della sua Corte ad una sovraintendenza di Belle Arti che egli stesso creò.

Per un solo artista fece eccezione. Non tanto, forse, per ricompensarlo degli eminenti servigi resi alla sua Casa, quanto per tributare pubblico omaggio al valore di uno scultore che primeggiava fra gli artisti del tempo: il Giambologna.

Vero è che tanto lui quanto la Granduchessa Cri-

stina di Lorena si mostrarono col vecchio Maestro pieni di deferenza e di affettuosa sollecitudine. Nel 1589, ad esempio, avendo il Giambologna iniziati i lavori per la grande statua equestre di Cosimo I e la bottega ch'egli occupava avendo avuta altra destinazione, il Granduca non solo gli fece costruire a proprie spese un grande studio accanto alla sua casa in Borgo Pinti, ma lo provvide anche della fonderia e dei fornelli.

Così il Giambologna, già sul limitare della vecchiaia, poichè si avvicinava alla settantina, e si affaticava a camminare, ebbe agio di poter lavorare senza esser costretto ad allontanarsi dalla sua abitazione — che da poco tempo aveva ingrandita — intorno ad una opera di straordinaria importanza, qual'era il monumento equestre di Cosimo I per la piazza della Signoria che i fiorentini gli avevano commesso e che attendevano con la più viva impazienza.

Ora che sulle piazze italiane si è moltiplicato il numero dei monumenti equestri, non è esente da difficoltà il valutare equamente il monumento sorto in piazza della Signoria in un' epoca in cui l' Italia non possedeva che due statue equestri meritatamente celebri ed ammirate: quella del Donatello a Padova e quella del Verrocchio a Venezia.

La critica odierna, tuttavia, non ha risparmiato i più severi giudizî a quest' opera del Giambologna.

Invero il cavallo, checchè si dica, è certamente

troppo corto, troppo goffo, tozzo e pesante e l'insufficiente modellatura dei muscoli, appena accennati, — per quanto si dica che la lacuna sia stata voluta dal Giambologna (forse giudicando che questi particolari non convenissero ad un monumento di grandi proporzioni destinato ad una pubblica piazza) — non è scusabile e anzi sorprende, sopratutto quando si pensi che il Giambologna possedeva come pochi la scienza dell'anatomia e la giusta conoscenza delle misure e delle proporzioni.

Quanto alla figura di Cosimo I essa cavalca veramente con nobiltà e grazia, nè potrebbe posarsi in sella con più maestà un cavaliere. Inoltre sia per l'atteggiamento che per la decenza con cui è panneggiata, la figura del Principe tiene una via di mezzo fra il costume dei tempi e le convenzioni adottate per la scoltura di singolare effetto.

Anche l'unione fra il cavallo e la figura — che è lo scoglio forse più pericoloso nei monumenti del genere — è conseguito felicemente; poichè i due corpi si fondono insieme in un tutto veramente armonico.

Il che, beninteso, non toglie che il monumento non abbia parecchie notevoli mende, e specialmente non risenta in modo visibile della stanchezza di un artista prossimo alla settantina, giacchè sta il fatto che cominciato verso il 1587, quando cioè il Giambologna era entrato nel suo sessantatreesimo anno, il monumento non venne ultimato e scoperto — festeggiatissimo — che il 10 giugno 1594.

L'entusiasmo col quale i fiorentini salutarono la nuova opera d'arte fu, forse, anzi senza dubbio troppo enfatico; ma non totalmente immeritato. E, invero, il movimento del cavallo, indicante l'incominciare del trotto, le gambe levantesi diagonalmente, la testa piccola, ma di bella forma, le orecchie pendenti in avanti, prive, però, di quella vivacità di moto che esprime le subitanee sensazioni del quadrupede, il collo troppo grosso e pesante, il movimento della criniera manierato e convenzionale costituiscono indubbiamente un curioso insieme di pregi e di difetti, di difficoltà superate o abilmente evitate che collocano quest'opera al disopra della mediocrità come qualche giudice eccessivamente severo vorrebbe, e ne fanno un monumento tutt'altro che disprezzabile, non indegno di essere considerato con un senso di maggiore rispetto e con più grande giustizia ed equità.

Il basamento del monumento non è di grandi proporzioni: esso è lungo 3 metri, largo 1,37 alto 2,95.

Tre bassorilievi, pure in bronzo, adornano tre lati della base, nel quarto è la dedica.

Dei tre bassorilievi, uno rappresenta l'incoronazione di Cosimo I a Granduca fatta da Pio V a Roma nel 1570, un altro la Signoria di Firenze che dopo l'assassinio di Alessandro De Medici chiama Cosimo I, diciottenne, al governo della città, e il terzo l'entrata trionfale di Cosimo a Siena dopo la sottomissione della città.

La modellatura di questi bassorilievi è abbastanza disinvolta; c'è, anzi, un certo buon gusto nella misura e nella distribuzione delle figure, buona è pure la prospettiva; ma tutti hanno la stessa deficienza di rilievo così che nel loro insieme nulla accrescono alla fama del Giambologna.

Aggiungeremo, a titolo di curiosità, che il cavallo fu colato di un sol getto e con pieno successo nello studio dello scultore il 23 settembre 1591, operazione cotesta che riempì di stupore non solo i fiorentini ma anche gli artisti, considerata la mole del cavallo. Anzi, a proposito della grandiosità della mole di cotesto cavallo, nelle *Memorie inedite fiorentine* si racconta che « nel tempo che stette il cavallo senza la statua fecero esperienza quanti uomini vi stavano dentro, e vi entrarono fino al numero di ventitre, per dov'è la sella, ed altri scrissero fino al numero di ventiquattro. »

Per la completa fusione del monumento occorsero 15,438 libbre di bronzo; la sola statua di Cosimo ne pesa 7,716.

Per chiudere quanto riguarda il monumento di Cosimo I non vogliamo tralasciare di far cenno di un aneddoto ricordato con queste parole dal Cinelli:

« Seguì nella fabbrica di questo cavallo un accidente ben degno di sapersi; finita l'opera, come quegli che artefice oltre modo avveduto era, imitando Apelle, mostrollo a molti intendenti dell'arte, da' quali tutti come opera degna fu molto lodata, ma perchè

molte volte addiviene, che un rozzo ingegno fa riflessione e di quelle cose, alle quali i più valenti artefici non hanno badato, siccome si dice, che nella erezione della Guglia sopra la piazza di S. Pietro in Roma a tempo di Sisto V addivenne, mostrando egli quest'opera a un contadino suo amico, e pregandolo non so se da scherno, o da senno che il parere suo dicesse, gli fu da quel villano con argutissima avvedutezza risposto: Signor mio quì è un grosso errore: Voi avete tralasciato quel callo, che nelle gambe dinanzi interiormente hanno i cavalli sopra la giuntura verso il petto, onde conosciuto Gio. Bologna il saggio e verace avvertimento, fattone capitale com'era giusto, diede mano a farvelo, siccome fece, incastrato. »

Non saremo noi ad attribuire a questo episodio una singolare importanza.

Tuttavia non possiamo negare che esso non stia a provare con quanta diligenza il Giambologna lavorava e quanto rispettoso fosse dell'opinione anche degli umili che non isdegnava di ascoltare.

Abbiamo detto che il monumento di Cosimo I fu inaugurato il 1.° maggio 1594.

Un anno prima che l'opera, ultimata, venisse posta sul suo piedestallo, il Giambologna si sentì pungere dal desiderio di fare un viaggetto nell' Alta Italia della quale egli appena conosceva una o due delle sue città principali: Bologna e Genova.

Viaggiare fu sempre il sogno degli artisti di tutti

i luoghi e di tutti i tempi. Quale artefice non sentì il fascino, la seduzione, il bisogno di veder nuove terre, nuovi paesi, nuovi orizzonti, nuove bellezze? Quale artista seppe resistere alla malìa che esercitano le bellezze lontane delle quali mille volte abbiamo inteso decantare lo splendore?

Del resto, non doveva egli appunto a questa malìa, a questo fascino, quel viaggio dalla nativa Douai che lo aveva spinto dapprima ad Anversa poi in Italia, ove il suo spirito aveva potuto schiudersi al sentimento della bellezza, dove egli aveva potuto aprirsi una via onorata, quella gloriosa via dell'arte che dall'oscurità gli aveva data l'agiatezza e la fama?

Un'occasione propizia per intraprendere un viaggetto gli si era offerta per l'appunto allora: quella di accompagnare fino a Milano sua sorella ed il di lei marito — Jacopone Campana — se il nome ricordato dal Baldinucci è esatto, che erano venuti a visitarlo a Firenze.

Il Granduca gli concesse due mesi di congedo, mettendo a sua disposizione una delle sue splendide lettighe e lo munì di commendatizie per il Vice Legato di Bologna, per il Duca di Ferrara, per il Duca di Mantova, per il Conte Serbelloni di Milano, per il suo ambasciatore Uguccioni residente a Venezia.

Lo accompagnavano nel viaggio due suoi allievi: Antonio Susini, uno de' suoi discepoli prediletti che doveva poi precederlo nella tomba di tre anni, ed un altro del quale non è ricordato il nome.



Porta a sinistra in bronzo della cattedrale di Pisa.

Il viaggio fu dei più lieti: ovunque il Giambologna fu accolto splendidamente. Il suo nome aveva valicato città e paesi; mecenati, principi ed artisti si fecero un dovere ed un piacere di tributargli le onoranze degne dei grandi.

Così vide l'Emilia, la Lombardia, il Veneto.

Ma ciò che più lo commosse e più lo insuperbì fu l'accoglienza festosa, cordiale dei più famosi artisti del tempo.

A Milano, infatti, banchettò col Procaccino, a Venezia lo accolse festosamente, fraternamente e affettuosamente il Tintoretto.

Egli stesso in una lettera a Girolamo di Ser Jacopo, in data 7 ottobre 1593 da Venezia, descrive le amabilità cui è fatto segno:

« A dì 5 estant arivai in Venetia sane e di bono volia, per Idio gratia, insiema con li mie duo Giovano toute alegra, et io pieu che pieu, et soubito che il sigr. Cavalier Goncionis (Uguccioni) prezident di S. A. S. intezò la mia venouta, soubito mandò per me, et per suo cortesia me trova alogiato in casa suo; insieme à volsouto le mie duo giovano, trattato et queresatta (carezzato) con tant amorevolesa che pieu non potria dire, che sentirò la minoota a dirli a bocha per non esser longe. In quelo ponto il sig. cavalier ma dato duo suo lettera ona di XI et laltra di XXVIII settembrio, el quali mi sono estato di grandissimo contento con me, per intendere che S. A. S. si ricorda di noi.

« De pieù V. S. me fa sapere che la nostro opera

di botega pasa bene, anzi benissimo; el segondo intendo del nostro Gio. Toudesch, soubito al mio ariva a Fiorenza meterema la statua del gran Cosimo a cavallo.

« Se la mia ariva in Venetia a estato alquanto tarda, la causa a estato che a piovouto di molto giorno, arivato che fosimo a Milano. La nostra partense di Venetia per Fiorenze sarà in cerchè a 13 del presento; la cason (cagione) che cè molto che veder; et teniama gran obliga al sig. Cavalier, da poi tante amorevolese recivema in casa sua. Di pieu ci mena per la cità a vedere le cose bella che veramente lo trova affectionatissimo a li servizio di S. A. S.

« In soma che la mia penna non et bastante a dirli il gran contento me è estata fatta in questo viaggio et sanità del corpo ecc. ecc. »

Il viaggio invece di due mesi ne durò tre, e malgrado la tarda età e i disagi non indifferenti il Giambologna non ne soffrì affatto, anzi se ne tornò a Firenze verso gli ultimi di ottobre del 1593 fresco e sano come non era stato mai; e all' indomani del suo ritorno egli era al lavoro per la fusione della statua di Cosimo della quale abbiamo già discorso.

Ma nemmeno dopo quest' opera, con la quale avrebbe potuto chiudere onoratamente la sua vita artistica, il Giambologna si ritirò a vita quieta e tranquilla ciò che tanti anni di lavoro assiduo, tanti nobili sacrifici, tante belle fatiche gli avrebbero, senza dubbio, dato il diritto di fare.

Poichè, egli aveva da poco fatto ritorno a Firenze

quando il consiglio della cattedrale d'Orvieto gli commise la statua di uno dei dodici Apostoli destinati ad ornare i due lati della preziosa chiesa.

Abituato a non rifiutare mai alcuna commissione, il maestro accettò pur questa, scegliendo la statua di S. Matteo, e in breve tempo potè darla finita.

Quest'opera, però, la quale fu molto lodata, forse per la notevole superiorità che ha sulle altre statue della celebre cattedrale che le stanno intorno, ha un valore assai limitato, sia per l'insieme della composizione fiacca e debole che per la fattura.

Il Giambologna con quest'opera cadde nel convenzionale e nell'accademico, ed il suo S. Matteo va oggi osservato, più come un documento archeologico che come un'opera d'arte degna dell'autore della fontana del Nettuno.

Ma una nuova occasione non doveva tardar molto ad offrirsi al Giambologna per mettere alla prova la vastità del suo ingegno, la prontezza della sua concezione, l'energia straordinaria che poneva nel condurre a compimento qualunque opera gli venisse commessa, energia che gli consentì di condurre in porto in uno spazio di tempo ristrettissimo un'opera di singolare importanza sia per il suo valore intrinseco che come testimonianza del tempo.

Nella notte dal 24 al 25 ottobre 1596 si appiccava improvvisamente il fuoco al tetto della magnifica cattedrale di Pisa.

Il canonico Roncioni, allora vivente, racconta l'infortunio attribuendolo a trascuratezza del capo mastro, lo stagnaro Domenico da Lugano, impiegato nell'annuale saldatura delle lastre di piombo ond'era coperto l'edifizio. Comunque sia andata la cosa, certo è che il fuoco in un attimo divampò e poichè si era nel cuore della notte e la chiesa si trovava presso che isolata, così prima che l'incendio fosse avvertito aveva già preso tali proporzioni da rendere presso che inutile qualsiasi tentativo di salvataggio, tanto più che i mezzi allora disponibili erano affatto inadeguati.

Svegliato improvvisamente dallo stormire delle campane il popolo accorse in breve da ogni parte ove lo chiamava il rosseggiare delle fiamme. Il piombo colava a rivi infuocati lungo la facciata sinistramente illuminata; ma più che prestar soccorso i pisani dovettero limitarsi ad assistere al triste spettacolo di una rovina la quale distrusse, in poche ore, molte e preziose opere d'arte, fra cui il famoso pergamo di Giovanni da Pisa e le antiche porte di bronzo di Bonanno da Pisa, opera del primo rinascimento toscano.

Il Granduca Ferdinando che amava dello stesso affetto del suo grande avo Pisa, anzi la prediligeva fra tutte le altre città del Granducato, apprese con profonda tristezza la notizia della catastrofe che colpiva anche il suo cuore di artista e di mecenate e con generosa sollecitudine volle subito dar prova del suo particolare attaccamento al prezioso monumento su la triste sorte del quale i pisani piangevano.

Dapprima, infatti, inviò a Pisa architetti e capomastri, affinchè studiassero il modo di provvedere al sollecito ristauro dell' insigne edifizio, dando per i necessari lavori, dodicimila scudi della sua cassetta privata, poi per assicurare all' opera di ristauro mezzi adeguati, concesse alla città colpita da tanta sventura un canone di quaranta mila scudi pagabili in dieci anni su un aumento dell' imposta del sale.

Vennero, quindi, immediatamente iniziati i lavori e contemporaneamente fu deliberato di rifare le tre porte di bronzo della facciata che le fiamme avevano distrutte.

Ma a chi affidare l'ardua impresa, tale certamente da scoraggiare qualunque anche provetto artista?

Invero, senza tener conto delle meravigliose porte del battistero di S. Giovanni in Firenze, quelle paradisiache porte nelle quali il Ghiberti concentrò tutto lo squisito sentimento dell'arte scultoria del quattrocento, accompagnandolo a quella grazia e nobiltà di talento che erano il suo più singolare ornamento, quelle meravigliose mirabili porte ben degne dell'ammirazione dello stesso Michelangelo, quelle porte la cui rinomanza da tempo vibrava e risuonava in ogni più remoto angolo d' Italia molti erano, pur allora, gli insigni monumenti religiosi e civili che si adornavano di artistiche porte, alcune delle quali ci restano tuttora e costituiscono altrettanti preziosi documenti per la storia dell' arte.

Provarsi adunque in una simile impresa non era cosa nè facile nè esente di pericoli.

Ci fu chi propose il nome del Giambologna come colui che dava maggior garanzia di condurre a compimento la grandiosa opera e quantunque egli avesse già varcati i settantadue anni, pure non esitò ad accettare la commissione ponendosi al lavoro con ardore giovanile.

Ma se può ritenersi per certo che il Giambologna ebbe la direzione dell'opera e anche modellò gran parte dei bassorilievi tanto che nella storia dell'arte le porte della Cattedrale pisana da tutti gli scrittori a lui sono attribuite, l'autenticità loro venne in questi ultimi tempi chiarita se non completamente definita.

Che il disegno architettonico dell'insieme sia di Raffaello Pagni lo provano i tre progetti esistenti nella galleria degli Uffizi. È parimenti fuori discussione, oramai, che alle porte pisane lavorarono tutti i discepoli del Giambologna, gareggiando di zelo e di operosità nella grave fatica condotta con tanto entusiasmo che dopo pochi anni di lavoro la grandiosa opera potè dirsi ultimata.

Pietro Franqueville e Pietro Tacca, i due discepoli prediletti del Giambologna, Giovanni Caccini e Gaspare Mola, Angelo Serani e Giovanni Catesi, Antonio Susini e Giovanni Bandini detto Giovanni *Dall'Opera*, scultore elegante della scuola di Baccio Bandinelli, cooperarono senza dubbio alla mirabile esecuzione.

Il padre Domenico Portigiani dell'ordine dei Predicatori, ne fu in gran parte il fonditore ed ebbe alla sua volta modo di attestare coll' accuratezza e delicatezza del getto quanto meritata sia la fama ch' egli ha di abile fonditore; e Angelo Serani succedutogli non deluse la fiducia in lui riposta dal maestro.

Il Baldinucci asserisce che toccò a Gregorio Pagani — probabilmente vuol dire Raffaello Pagni — la grave fatica di rivedere le cere ed ogni altra cosa ed « assistere a chi operava » ed aggiunge che « ebbe anche a fare di sua mano i modelli in tutto e per tutto di tre storie di mezzo rilievo figurando in una di esse *Gesù Cristo orante nell' orto*, in un' altra la *incoronazione di spine* e che le condusse finite quanto mai può dirsi e tali appunto quali egli le modellò furono messe in opera nelle porte. »

Nell' archivio del Capitolo pisano esiste ancora un attestato del Susini e di Pietro Tacca, ai quali, « attesa la perizia nell' arte e l' aver fatto alcune storie, fu dato a stimare il lavoro dopo la morte del fonditore Portigiani. »

Dallo stesso Archivio poi si ha notizia che il maestro Raffaello da Pagno o Pagni, pisano, ne ebbe la sovraintendenza in compagnia del Giambologna e che l'uno e l' altro furono ancora giudici e revisori.

Infine, in una lettera, in data 6 aprile 1598, del Portigiani si legge che « i trofei che *esso Pagni ha disegnato* nel modello delle porte minori sono molto più vaghi e belli che non sono i fogliami. »

Insomma da tutte queste notizie e dai documenti che alle stesse si riferiscono apparisce evidente come l' opera delle porte di Pisa non si debba individualmente al Giambologna, ma sia piuttosto il prodotto collettivo di molti giovani artisti promettenti che il Giambologna aveva chiamati intorno a sè onde dar loro campo di sperimentare le loro attitudini mettendoli in gara fra loro e suscitando quel senso di emulazione che è e fu sempre una delle molle più potenti al fare.

E poichè, e appunto perchè, tutti lavorarono sotto la direzione del Giambologna il quale distribuì ed armonizzò l' insieme, ecco perchè le porte pisane, pur essendo il frutto di un' operosa collettività, non cessano di appartenere a buon diritto al Giambologna.

Abbiamo detto che il lavoro fu condotto con grande rapidità di modo che nel 1598 le porte furono completamente ultimate: fu in quell' anno appunto che poterono essere collocate a posto nel duomo di Pisa con piena soddisfazione del popolo, rapito di vedere in così breve tempo rinnovate le bellissime imposte della sua celebre cattedrale.

Aggiungeremo che la porta centrale, alta m. 6,80 e larga m. 3,44 è divisa in due parti uguali, suddivise alla loro volta in quattro quadrature ciascuna incornicianti otto bassorilievi larghi poco più di un metro, alti settantacinque centimetri. E sia per la fattura che



L' " Assunzione della Vergine „ — Porte di bronzo della Cattedrale di Pisa.
(Bassorilievo della porta centrale).



La " Visita „ — Porte di bronzo della Cattedrale di Pisa.
(Bassorilievo della porta centrale).

per la composizione sono questi i bassorilievi che vengono attribuiti, e con maggior fondamento, al Giambologna.

Rappresentano varii episodi della *Vita della Vergine* e cioè: la *Nascita della Vergine,* la *Prentazione al Tempio,* lo *Sposalizio della Vergine,* l'*Annunciazione,* la *Visita, Presentazione di Gesù al Tempio,* l'*Assunzione* e l'*Incoronazione della Vergine.*

Sopratutto i due primi hanno buone qualità di prospettiva e di rilievo. Le figure — quelle del primo piano sono alte poco più di trenta cent. — sono ben distribuite, il movimento dei personaggi è sciolto, l'insieme della composizione accurata e pittoresca.

Anche nel bassorilievo rappresentante la *Presentazione di Gesù al Tempio* si nota un gruppo di fanciulli molto ben disegnato. Felicissima poi è la prospettiva e di ottima e delicata fattura è nell'episodio della *Incoronazione* il gruppo degli angeli.

Ma ciò che veramente costituisce la più singolare attrattiva delle porte pisane è quella meravigliosa e delicata tessitura di fogliami, di tralci di vite, di rami d'alloro e d'arancio, di frutti e di fiori finemente, delicatamente modellati che formano per così dire un grande tappeto floreale sul quale poggiano e dal quale restano pittorescamente incorniciati i bassorilievi delle tre illustri porte pisane.

Cornici cui accrescon vaghezza alcune figurette e testine animate che fan capolino fra i rami fioriti e fruttiferi vagamente intrecciati, sbucando fra il fo-

gliame ed i fiori mentre qua e là guizzano e serpeggiano uccelletti e animaletti resi con rara evidenza.

E se ancora non bastasse ecco varie cartelle recanti motti, emblemi, simboli e infine ecco otto piccole nicchie contenenti le statuette degli *Evangelisti*, piccoli capolavori nei quali non sappiamo se più ammirare l'eleganza della fattura, la giusta misura delle proporzioni o la finezza della esecuzione.

Insomma, un insieme gajo, vago ,pittoresco: esempio raro di ricchezza non comune di fantasia feconda, di immaginazione fantasiosa.

Le porte laterali sono un po' più piccole della maggiore, misurano cioè m. 4,85 di altezza e 3,66 di larghezza.

Hanno sei bassorilievi per ciascuna essi pure come quelli della porta maggiore inquadrati con festoni floreali, con rami di frutti alternati a piccole figurette, testine, uccelletti, ecc.

I bassorilievi della porta a sinistra rappresentano altrettanti episodi della *Vita di Gesù* e cioè: l'*Adorazione dei Pastori*, l'*Offerta dei Re Magi*, la *Tentazione nel deserto*, il *Battesimo di Gesù*, la *Risurrezione di Lazaro* e l'*Entrata in Gerusalemme*, ma non sono dei più felici.

I bassorilievi della porta a destra rappresentano la *Passione di Gesù*.

Gli episodi della *Preghiera nel giardino degli*

Olivi, del *Bacio di Giuda,* della *Incoronazione di spine,* della *Flagellazione,* del *Trasporto della Croce* e della *Crocifissione* avrebbero certamente potuto offrire argomento a composizioni più interessanti e più drammatiche.

Poichè tranne l'ultimo di questi bassorilievi, rappresentante la *Crocifissione,* che nella vigoria della composizione, nella espressione del dolore dipinge con tocchi vibranti la poesia e l'amore e rivela la mano delicata del maestro, e quello rappresentante il *Bacio di Giuda* nel quale il sentimento drammatico è reso con efficacia e potenza, gli altri quattro bassorilievi lasciano assai a desiderare e si mostrano, quali sono, concezioni troppo fredde, manierate, aride, vuote, convenzionali. Il movimento ne' personaggi biblici è sproporzionato od esagerato, le teste mancano di carattere e di originalità, l'insieme di finezza e di armonia.

Ma non è al maestro che dobbiamo addebitare questa insufficienza, bensì a Raffaello Pagni, suo discepolo del quale sono la maggior parte dei bassorilievi di questa porta come certamente lo sono quelli rappresentanti la *Preghiera nel giardino degli Olivi* e l'episodio della *Flagellazione,* composizioni coteste che mancano perfino di originalità poichè non sono che delle imitazioni.

In compenso, però, le statuette degli Evangelisti, che balzano dalle otto nicchie poste agli angoli estremi delle due imposte, sono dei piccoli capolavori per

la delicatezza della modellatura, per l'eleganza del disegno, per la squisitezza della fattura.

E bellissime, del pari, e fortemente e solidamente modellate sono le quattro figurette che sorgono nella parte superiore delle cornici poggiando sul fondo del fogliame e dei frutti su piccole eleganti mensolette le quali oltre a far risaltare più viva e vibrante la caratteristica morbidezza delle forme e la correttezza delle linee, accrescono di una nuova tonalità e seduzione la tavolozza vivace e smagliante dell'insieme.

Concludendo: se le porte di Pisa non possono dirsi un'opera di prim'ordine, certo per il tempo di cui sono una manifestazione e per gli artisti che vi collaborarono possono ben aspirare ad una particolare considerazione nella storia dell'arte che, nel periodo in cui le porte pisane vennero eseguite, non ci dà numerosi esempi di consimili manifestazioni.

E se pur dobbiamo riconoscere che forse nell'insieme sono un po' trite, massiccie e anche un po' faragginose, e qualche particolare dinota troppo il desiderio di affastellare simboli ed emblemi e gli episodi dei bassorilievi sono per la maggior parte ispirati a un troppo arido convenzionalismo, tuttavia nessuno oserà contrastare a queste porte una importanza singolare, per la fastosità dell'insieme, l'originalità dello sfondo, l'armonia decorativa di tutta la composizione

che si direbbe l'ultimo guizzo di un'arte che sta per tramontare.

Ond'è che il nome del Giambologna, anche per quest'opera d'eccezione, va registrato con particolare gratitudine poichè egli col valor personale, e con l'energia non domata dagli anni, seppe condurre in porto, ed in un tempo ristrettissimo, quest'opera dinanzi alla quale nessuno può passare se non con riverenza ed ammirazione.

CAPITOLO VIII.

L'Ercole e il Centauro — Le opere minori.

Sommario: L'*Ercole e il Centauro* — La statua di S. Luca per Or San Michele — Il monumento di Ferdinando I e di Cosimo I per la città di Pisa — La statua dell'*Abbondanza* — La Geometria — Il busto di Giove — Un'altra statua di Ferdinando I — Altre opere minori.



Non è a dire però che i lavori delle porte della Primaziale pisana avessero disseccata la fantasia del Giambologna o fiaccata la sua fibra veramente eccezionale. Tutt' altro: egli continuava nel suo lavoro senza tregua, con la stessa assiduità e il medesimo entusiasmo degli anni giovanili.

Certo, la produzione della vecchiaia attesta il declinare del vecchio e infaticato artista. Nelle sue ultime opere, infatti, non vi è chi non sia in grado di notare l'infiacchirsi della modellatura, l'indebolirsi del disegno, l'impoverirsi della fantasia. Talora, anche, egli andò perdendo quel senso della misura e delle proporzioni che furono delle sue migliori qualità e dei suoi pregi più singolari.

Tuttavia, pur fra l' abbondante — troppo abbondante! — produzione della vecchiaia non mancano opere notevoli le quali ricordano l'artista geniale dei più felici momenti e che si sono imposte al rispetto e all' ammirazione dei posteri.

L'*Ercole e il Centauro*, invero, cui due secoli dopo era serbato l'onore di essere collocato nella loggia dell' Orcagna — accanto al *Ratto della Sabina* dello stesso Giambologna, al *Perseo* di Benvenuto Cellini, alla *Giuditta* di Donatello — l'*Ercole e il Centauro* che viene considerata come una delle opere più notevoli del nostro maestro, sebbene appartenga all'estremo periodo della sua vita, è senza dubbio e malgrado qualche menda, una fra le più singolari produzioni del Giambologna e tale apparve perfino ad un giudice severo, ma equanime e non molto facile alla lode quale fu il Cicognara.

Il gruppo gli era stato commesso dallo stesso Granduca Ferdinando, il quale visitando un giorno il suo studio lo aveva trovato a lavorare intorno ad un piccolo bozzetto rappresentante il *Ratto di Dejanire*.

Piacque al Granduca la vivacità e l'eleganza della forma, e la curiosità del soggetto, sì che non solo incoraggiò l'artista a condurlo sollecitamente a compimento; ma volle suggerirgli il soggetto di un altro gruppo che gli avrebbe potuto fare *pendant* e cioè *Ercole che atterra il Centauro Nesso.*

Sempre desideroso di piegarsi ai desideri de' Medici, ai quali si sentiva legato dalla più calda gratitudine, il Giambologna si diede subito anima e corpo a studiar la nuova opera suggeritagli dal Granduca, che, frattanto, senza perder tempo, aveva inviato a Carrara Antonio Piccardi perchè conducesse a Firenze un grosso blocco di marmo, lungo tre metri circa, da cui doveva esser cavato il gruppo.

Domato ed abbattuto da *Ercole* che lo ha ridotto all'impotenza e con una mano lo tiene fermo per la testa sollevando l'altra minacciosamente, il *Centauro* giace vinto sulle quattro zampe dopo una lotta vivace nella quale ha dovuto soccombere.

Il torso dell'uomo è come riversato e ripiegato su la groppa del cavallo, mentre il *Centauro* con ambo le mani fa' vani sforzi per svincolarsi dalla formidabile stretta del nemico: il suo profilo è superbo, il petto bellissimo e la tensione de' muscoli resa con arte impareggiabile.

Vero è, tuttavia, che se il *Centauro* può dirsi un pezzo di scultura forte, singolare e spontanea, altrettanto non si può affermare dell'*Ercole* che manca di nobiltà e di dignità ed è assai lungi dal presentarsi con la figura dell'eroe o del semidio. Più che un Dio è... un uomo forte.

Comunque se questo gruppo non è esente di mende, nell'insieme non gli fanno, tuttavia, difetto forza, vi-

goria e grazia sì che non a torto noi pure riteniamo vada ricordata fra le opere migliori del Giambologna, non soltanto per l'espressione delle due figure; ma ancora per l'estrema difficoltà di sostenere una mole di marmo così pesante su le zampe graziose e leggiere del cavallo in che risiede una delle tante difficoltà che il Giambologna si propose per procurarsi il godimento di superarle felicemente.

A questo gruppo il maestro aveva lavorato con tanto e sì febbrile ardore che il 10 novembre 1599 l'opera potè dirsi ultimata. E la vigilia di Natale di quello stesso anno veniva, infatti, collocata, secondo il desiderio del Granduca, al canto de' Carnesecchi nel mezzo di una fontana posta alla discesa del ponte Vecchio. Di là qualche tempo appresso il gruppo venne tolto per esser posto sotto il loggiato degli Uffizi. Poi passò in una piazzetta poco lontana dalla cattedrale e finalmente nel 1841 venne posto sotto la loggia dell'Orcagna da dove non è stato più rimosso.

Erano trascorsi appena pochi mesi da che l'*Ercole e il Centauro* veniva scoperto all'ammirazione del popolo che già il Giambologna incominciava un'altr'opera.

I Giudici e i Notari fiorentini, che sul finire del secolo XIV avevano fatto collocare nel loro tabernacolo d'Or San Michele una statua in marmo di *S. Luca* di Nicolò di Pietro Lamberti, vollero in seguito, seguendo l'esempio delle Arti della Lana, della Seta,

della Calimola, ecc., sostituirla con una statua di bronzo e diedero senz'altro incarico ai loro Consoli di trattare col Giambologna " siccome il migliore artista del tempo. „

E il vecchio maestro, malgrado la tarda età, non esitò ad accettare la commissione della nuova statua che, secondo il contratto, doveva essere " bella tanto quanto era possibile fare. „

Non lo sgomentò l'aridità del soggetto, nè il confronto cui andava ad esporre la opera sua, nè — e più particolarmente — l'edificio cui la statua era destinata: quel l'Or San Michele che sia per l'originalità



San Luca — Firenze.
(Or San Michele).

della costruzione sia per le opere del Ghiberti, del Donatello, di Luca della Robbia, del Verrocchio, ecc. che offre riunite agli sguardi del passante è, senza dubbio, l'unico edificio del genere che l'Italia possiede.

Anzi, facendo fidanza, forse un po' troppo di fidanza, sul successo che pochi anni avanti aveva riportato col suo *S. Matteo* per il Duomo d'Orvieto, lo ripetè tale e quale limitandosi soltanto a cambiargli.... il nome di battesimo, poichè a ciò si riduce la differenza esistente fra l'una e l'altra di queste due statue del nostro Giambologna.

Ma se non si può rimproverare al maestro di aver ripetuto sè stesso, ciò del resto che allora era nell'uso anche de' maggiori artisti, devesi tuttavia riconoscere che se il S. Matteo in mezzo alle statue colossali e manierate dei dodici apostoli scolpite da mediocri artisti quali il Cioli, il Todi, il Cametti, il Mochi, il Buzio, il Caccini, lo Scalza si presenta in modo favorevole, accanto a quelle del Verrocchio, del Donatello, del Ghiberti noi lo vediamo in tutta la sua deficienza; attestazione sicura di un artista molto avanti negli anni. Il che prova anche una volta, come fu già osservato, che il valore di un'opera d'arte dipende sovente, ancora, dal luogo in cui essa si trova collocata.

Il 16 novembre 1602 la statua fu posta sulla sua base e scoperta; ma se vive furono le felicitazioni dei fiorentini perchè, invero, fu una bella attestazione di virilità che il Giambologna seppe offrire ai suoi contemporanei, certo è che l'opera non ha tali pregi da racco-

mandarsi alla ammirazione dei posteri. L'osservatore cercherebbe invano in questa statua la virile dolcezza che Donatello trasfuse nel suo S. Giorgio, o la squisita poesia che il Verrocchio seppe imprimere al suo S. Tomaso.

Il *S. Luca* del Giambologna è una delle solite figure convenzionali e anonime che possono rappresentare tanto un santo che l'altro, poichè, non hanno una personalità; una delle solite figure nelle quali la dignità è tutta compenetrata nel drappeggiamento solenne delle pieghe e nella severità convenzionale dell'atteggiamento.

E, frattanto, gli anni passavano, e il Giambologna continuava ininterrotto il suo assiduo lavoro alternando, pur troppo, ad opere buone qualche opera mediocre e anche, diciamolo pure, qualche altra cattiva.

Già nel 1590 egli aveva accettato dal consiglio generale d'Arezzo la commissione del monumento a Ferdinando I; ma di quest'opera non mette conto parlare, non solo perchè in realtà il nostro maestro si limitò a darne il disegno, — chè l'esecuzione in marmo bavese è più precisamente del Franqueville; — ma, e più particolarmente, perchè cotest'opera è di una singolare aridità, sia per l'ispirazione fiacca, convenzionale e accademica che per la fattura poco vivace, sebbene il Franqueville fosse un ottimo lavoratore del marmo, e fra gli allievi del maestro, dopo il Tacca, abbia diritto ad uno dei primi posti.

Scarsa importanza, hanno pure, altri due monumenti del genere, i quali — come il precedente — se non furono eseguiti completamente dal maestro, da lui furono però ispirati e compiuti sotto la sua direzione: il monumento di Cosimo I e quello di Ferdinando I per la città di Pisa.

Abbiamo detto che i Medici e più specialmente Cosimo I e Ferdinando I ebbero una speciale predilezione per la città di Pisa della quale favorirono le istituzioni civili, artistiche e filantropiche, cogliendo ogni propizia occasione per assecondare le aspirazioni del popolo pisano e.... tenerlo in soggezione.

È noto ancora, fra l'altro, che Cosimo I fondò l'ordine dei Cavalieri di S. Stefano, destinandogli, per uso d'abitazione de' giovani cavalieri aspiranti alla commenda d'anzianità, un magnifico palazzo nella piazza che, dal palazzo prospettantevi, prese per l'appunto il nome di piazza dei Cavalieri.

Ora, è su la piazza de' Cavalieri — che fu l'antico foro repubblicano — e precisamente di fronte alla storica residenza che sorse il monumento a Cosimo I, taluni dicono quale attestazione della gratitudine dei pisani al Principe glorioso e benefico, altri dicono per ordine di Ferdinando I, il quale avrebbe voluto con ciò rendere omaggio alla virtù del genitore, additandolo alla pubblica riconoscenza.

L'abbia imposto il Principe o l'abbia voluto il popolo; certo è che siamo ben lontani dall'essere dinanzi a un capolavoro.



Ercole e il Centauro — Firenze (Loggia de' Lanzi).

La statua è molto più grande del vero, misurando tre metri d'altezza, ed è di marmo bianco, come lo è l'alto piedestallo sul quale posa.

Il Principe è a testa nuda e indossa la corazza sulla quale spicca la croce di S. Stefano. Nella destra tiene il bastone del comando, e il piede destro posa sullo squamoso dorso di un delfino, simbolo dell' ordine di S. Stefano la cui missione consisteva nel distruggere i pirati del Mediterraneo.

La composizione è abbastanza larga nella sua semplicità, ma l'esecuzione è fredda, scolastica, accademica, impacciata, povera.

Nell'attigua piazza venne collocata nel 1872 un'altra opera del Giambologna fino allora rimasta sulla sponda dell'Arno di fronte alla via di S. Maria.

È un gruppo di quattro figure che si elevano su un piedistallo di circa due metri: e rappresenta Ferdinando I in atto di sollevare la città di Pisa raffigurata da una donna che allatta due fanciulli.

Anche in questo gruppo la figura del Principe è assai più grande del vero. Ferdinando I, come nell'altro monumento di Cosimo I, è a capo scoperto con la corazza e il bastone del comando. L'atteggiamento è corretto ma freddo. Pisa è rappresentata, come abbiamo detto, da una donna supplicante inginocchiata che tiene stretti al seno due fanciulli seminudi poppanti.

La figura della donna non ha alcun che della divina grazia femminile, anzi è un po' tozza e pesante ed i

puttini non hanno alcuna risorsa plastica. Anche la unione del gruppo lascia alquanto a desiderare; soltanto la testa della donna dolce e delicata ha qualche pregio di modellatura.

Ma se l'insieme di quest'opera ci lascia alquanto scontenti, non dobbiamo farne carico interamente al Giambologna, il quale, come pel monumento di Cosimo, si limitò a fornire i soli disegni, chè l'esecuzione è tutta del Franqueville; del quale Franqueville è pure quella fontana, erroneamente, per quanto insistentemente, attribuita al Giambologna, che vediamo in Pisa poco lungi dal monumento a Cosimo: quella fontana di bardiglio in mezzo alla quale sorge una grottesca mezza figura di marmo bianco cavalcante sulla schiena di un grosso mostro marino, coi capelli raccolti in treccie e reggente con ambo le braccia una conchiglia.

Fontana cotesta di gusto volgare, indubbiamente del Franqueville, come lo prova un atto esistente nell'Archivo dell'Ordine dei Cavalieri, dal quale risulta che il 13 maggio 1597 fu pagata, precisamente a lui, in acconto della statua e della fontana la somma di scudi 5759. 15. 9.

E nemmeno ci dilungheremo sulla colossale statua della *Dovizia* o dell'*Abbondanza* innalzata nel giardino di Boboli, sia per le peripezie che ebbe questa grande figura — la quale fra i varii artisti che vi misero le mani non sapremmo, invero, a chi più special-

mente e legittimamente appartenga, — che per la scarsa importanza dell'opera di carattere eminentemente decorativo.

Chè, se le proporzioni dell'insieme sono giuste, il disegno generale dell'opera pregevole, e le pieghe trattate con la consueta grazia e disinvoltura, la statua della *Dovizia* non ha però quella robustezza di modellatura, quella impronta di virilità che il nostro maestro seppe imprimere a tante altre sue opere anteriori e posteriori a questa la quale, in realtà, ha nell'insieme alcun che di freddamente classico che, del resto, mal non si addice ad una statua puramente decorativa, destinata quindi più che altro a produrre un dilettevole effetto ottico a chi si aggira nei viali del delizioso giardino.

E poichè abbiamo accennato al giardino Boboli, un'altra opera dovremmo ricordare: quel colossale busto di *Giove*, del quale il Giambologna aveva fatto dono a Vittorio Soderini, busto che passò dapprima in proprietà della famiglia Martelli e infine venne acquistato dal Granduca per essere collocato in fondo a un viale del sontuoso e meraviglioso giardino fiorentino.

Ma a un busto che misura due metri di altezza non si può certo chiedere una grande perfezione di particolari, e questa meno che ad altre potremo chiederla, poichè codesto *Giove* è una delle opere giova-

nili del nostro maestro, un'opera che risente della diretta ispirazione della quale l'arte classica gli aveva acceso lo spirito durante il suo soggiorno a Roma nella febbre dei primi entusiasmi.



L'Architettura — Firenze (Bargello).

Insomma questo *Giove* altro non è che un busto decorativo per un giardino sontuoso: non domandiamogli altro che di adempiere alla sua funzione decorativa.

Più notevole è la statua dell'*Architettura* che troviamo presentemente nel loggiato del cortile del Bargello poco lungi dal gruppo della *Virtù che sottomette il Vizio*.

L'*Architettura* è simboleggiata da un bel nudo di donna, seduta su un pilastrino, con in mano gli emblemi dell'arte.

La figura, un po' più grande del vero, s'innalza su un elegantissimo piedestallo del Tribolo, e sebben risenta nel complesso e più specialmente nella model-

latura di imitazione — il che farebbe dubitare che si tratti di un'opera della giovinezza — tuttavia ad una eleganza plastica di gioconda vivacità unisce pregi non comuni di fattura fresca, facile e disinvolta ed una visione del nudo corretta ed impeccabile, ed in piena maturità.

Accuratissime sono le estremità, morbida e solidamente modellata la parte superiore del tronco, delicati i lineamenti del volto; questa figura nella sua classica severità e semplicità è notevole ed è meritevole di attenzione poichè serve anch'essa a dimostrare l'inesauribile vena del Giambologna dalla cui mano sgorgavano e si avvicendavano le opere più svariate.

CAPITOLO IX.

Bronzi e Crocifissi.

SOMMARIO: Il *Redentore* e il *S. Giovanni Battista* della Cattedrale Pisana — Il *Mercurio volante* — *Venere* — *Apollo* — *Cupido* — *Giunone* — *Vulcano,* ecc. — Candelieri e Battenti — Il tipo di Cristo secondo il Giambologna — Il grande Crocifisso della SS. Annunziata — Il Crocifisso della Cappella Medicea — Crocifissi grandi e piccini.



Ma se finora ci siamo soffermati alle opere del Giambologna che possiamo ammirare nelle piazze, nelle loggie, nei cortili e nei giardini de' palazzi signorili e de' pubblici edifici; a quelle opere che, senza dubbio, costituiscono la più importante e più cospicua parte della produzione artistica del nostro scultore, a quella che è, per così dire, la sua esposizione all' aria libera, grave lacuna lascieremmo, invero, se non accennassimo — sia pur fugacemente — alla grande varietà di quelle sue piccole opere di bronzo o d'argento che troviamo sparse nelle gallerie, nelle chiese, nei musei.

Certo, fare un elenco esatto di tutti i finissimi bronzi, le minuscole statuette, i delicati crocifissi, i

candelieri, i battenti, i vasi sacri, i reliquiari, i tabernacoli, gli alari, i porta-stendardi o i porta-fanali, i gingilli d'ogni genere ch'egli modellò; fare, in una parola, l'elenco completo di tutte le svariatissime, innumerevoli minutissime opere sparse un po' dovunque che dobbiamo alla sua vena e alla sua fantasia inesauribili, sarebbe fatica assai grave se non impossibile.

Potremmo dire che non c'è in Italia e fuori museo, non galleria di qualche importanza nella quale il Giambologna non sia rappresentato da una o più di codeste piccole e delicate opere le quali per la giustezza della intonazione, per la varietà dell'argomento, pel gusto della fattura stanno ad attestare che se egli ebbe la mano felice e la giusta misura delle proporzioni nelle opere maggiori — cui non fa difetto nemmeno la genialità dell'impronta decorativa — fu altrettanto felice nelle sue svariatissime opere minori, in quei piccoli nudi, in quelle figurette alte pochi centimetri che spesso rivelano una vera sapienza plastica, oltre ad una singolare vivacità di fantasia, tale da forzare chiunque a considerare anche questa parte della sua attività con doveroso rispetto e meritata considerazione.

Egli era, insomma, una di quelle singolari nature di scultori che passano rapidamente e con estrema facilità dalle opere più complesse e grandiose ai gingilli delicati della argenteria e della oreficeria maneggiando con la stessa conoscenza e bravura le materie più rudi come le più delicate; di quegli artisti

singolari che pare cerchino nei piccoli lavori distrazione e riposo alle ardue fatiche delle grandi battaglie per l'arte.



Il Redentore. — Pisa (Cattedrale).

Quelle due statuette, ad esempio, poste sopra le pile dell' acqua santa nella cattedrale pisana, rappresentanti l' una il *Redentore*, l'altra *S. Giovanni Battista*, tanto per la sapienza della plastica quanto pel sentimento profondamente evangelico cui si mostrano ispirate sono certamente fra i bronzi del Maestro dei più notevoli e, giustamente, apprezzati.

Il *Redentore* è in piedi; la testa, incorniciata da una copiosa inanellata

capigliatura spioventegli su le spalle, è leggermente inclinata sul petto, gli occhi fissano con tristezza dolorosa e rassegnata l'orizzonte lontano, le mani congiunte sul petto stringono il mantello gettato con negligenza sul corpo doloroso. La figura — alta 83 centimetri — tranne qualche lieve particolare, è sapientemente modellata e condotta con grande maestria. L'anatomia, poi, è impeccabile quanto il movimento delle pieghe, sciolto e spigliato. L'accuratezza delle estremità basterebbe a rilevare subito la mano di un maestro.

Le stesse qualità troviamo nel *S. Giovanni Battista,* una statuetta pure di bronzo, delle dimensioni della precedente e che, al pari di essa, si fa notare per la delicatezza della plastica. Forse in quest'opera il movimento delle pieghe risente alcunchè di convenzionale, qualche particolare della figura è affaticato, trito, e diremmo ancora pesante; ma nell'insieme questi due delicatissimi bronzi — fusi in modo veramente impeccabile da Felice Palmia di Massa — sono veramente leggiadri e interessanti.

Pure del Giambologna, nella stessa cattedrale pisana, sono i due angeli porta-candelieri collocati alla estremità della balaustra che separa il coro dell'altare maggiore dalla navata. Ma questa volta bisogna convenire che la mano del maestro non è stata altrettanto felice come lo fu, invece, in tante altre delle sue opere minori.

Queste due figurette — che misurano un metro e mezzo circa di altezza — sono goffe, pesanti, sproporzionate; hanno nell'insieme qualche cosa di stanco e di affaticato, e nulla aggiungono certamente alla gloria del Giambologna, sebbene si debba pur tener conto che sono manifestazioni della sua più estrema vecchiaja.



San Giovanni Battista. — Pisa (Cattedrale).

Ma per ben gustare il nostro scultore in questa parte della sua attività artistica bisogna entrare nel Museo Nazionale di Firenze. La bella sala

dei bronzi è tutta un inno alla gloria del Giambologna che vi impera vittoriosamente con innumerevoli piccole opere di un pregio inestimabile per sapienza di plastica; eleganza di modellatura delicata, ricercatrice e riproduttrice di tutte le sfumature e di tutte le bellezze più sottili e più riposte, per nobiltà di estetica.



Venere.
Firenze (Bargello).
Gab. dei bronzi.

Ecco, infatti, librarsi nel bel mezzo quel gioiello di grazia e di eleganza che è il *Mercurio volante,* il magnifico bronzo che già conosciamo e che gitta intorno alla sala una nota gaja e vibrante di giovinezza e di vivace e fremente gajezza.

Ed ecco *Venere, Apollo, Cupido, Giunone,* i quattro piccoli classici bronzi nei quali è pur tanta varietà di atteggiamento, di forma e di espressione, tanta nobiltà di plastica cui solo forse si potrebbe rimproverare di rasentare di tanto in tanto la virtuosità.

La prima di queste quattro statuette, in qualche catalogo figura anche sotto il nome di *Galatea.*

E, infatti, la dea è rappresentata nel momento in cui esce dal bagno tenendo nella mano sinistra un ramo di corallo e nella destra una conchiglia. È un bel nudo dalle larghe spalle, dalle forme forse un po' pesanti, ma proporzionate e massiccie. La bella dea, la cui testa è incoronata da un diadema d'alloro, poggia con movimento grazioso i piedi squisitamente modellati

su uno scoglio, reclinando la testa leggermente sul petto. Non diremo di essere dinanzi a un capolavoro: ma se consideriamo le proporzioni di questo piccolo bronzo e l'accuratezza veramente lodevole di alcune parti non possiamo non concedergli un posto notevole non solo fra le opere del maestro; ma fra i bronzi in genere de' più reputati scultori dell'epoca.

Tuttavia, la figuretta d'*Apollo,* il piccolo bronzo — alto esso pure poco più di un metro — che gli sta accanto, è ancora più felice.

Sebbene il Giambologna abbia seguito con rigore nella sua interpretazione la tradizione classica, rappresentando cioè il nume prediletto dei poeti nel fiore della giovinezza, la testa inghirlandata d'alloro, il corpo appoggiato alla lira, tuttavia la fattura è spigliata e originale e fresca. Le belle forme della gioventù sono splendidamente disegnate e rese con evidenza.



Apollo.
Firenze (Bargello).
Gab. dei bronzi.

E anche *Cupido,* l'alato Cupido, che col braccio sinistro tien ferme le estremità del mantello, gettato dietro le spalle, colla piccola testa, coi muscoli del braccio accusanti forse un po' troppo la gioventù, è una figuretta degna della più grande attenzione, in quanto che prova come il Giambologna, pure rispettando le tradizioni dell'accademia, seppe ringiovanirle e rinvigorirle in guisa da offrirci statuette simili a queste che hanno nella modellatura qualche cosa di fresco e di giovanile distaccantesi sensibilmente dall'arido convenzionalismo del tempo.

Completa il quartetto, se così possiamo chiamarlo, di queste deità mitologiche *Giunone*. La dea del matrimonio tiene, infatti, nella mano destra il simbolico anello, mentre con la sinistra stringe il velo nuziale che le cinge il ventre nascondendole pudicamente le procaci nudità.

La gamba destra della dea, alquanto massiccia, è un po' ripiegata, l'atteggiamento della figura, a fianco della quale è l'allegorico pavone, è nobile e grazioso; la modellatura è veramente felice, specialmente nella parte superiore, un po' tozza, forse, nelle estremità inferiori. La testa, assai finemente impressa, le spalle e le anche ampie e ben sviluppate rivelano nell'autore di questo elegante bronzo, un maestro, un profondo conoscitore dell'anatomia e della plastica.

Anche questo piccolo elegante bronzo può, quindi, tener degnamente buona compagnia agli altri tre, e sebbene non manchi chi ha messo in dubbio che si debba attribuirne la paternità al Giambologna, tuttavia noi troviamo troppa affinità nella maniera di modellare del nostro maestro per poterci associare a tale sospetto.

Al contrario la statuetta di *Vulcano* che pure troviamo nel gabinetto de' bronzi del museo fiorentino, fa dubitare che si tratti di un'opera del Giambologna; anzi in parecchi cataloghi viene attribuita, precisamente, a Vincenzo de Rossi.



Crocifisso.
Firenze — Palazzo Pitti (Gabinetto delle gemme).

Nessun documento, però, conosciamo a sostegno di quest'ultima ipotesi.

Vulcano batte l'incudine, con le gote gonfie, la figura contratta, sbuffando, ansimando. Nello sforzo ch'ei fà menando i colpi, il petto, la cui modellatura è improntata ad uno studiato verismo, ansima vivamente, mentre le gambe si distendono rigide, muscolose. C'è forse nell'insieme dell'enfasi e anche un po' di ampollosità secentista; tuttavia fra i piccoli bronzi del Bargello anche questa figuretta è degna di essere attentamente osservata perchè senza essere un'opera di primo ordine ha buone qualità di disegno.



Vulcano.
Firenze (Bargello).
Gab. dei bronzi.

E non abbiamo finito.

Anzi, se volessimo fare un inventario diligente, ordinato e preciso di questa parte della produzione del Giambologna, noi ci troveremmo veramente impacciati dinnanzi alla ampiezza dell'opera del maestro che nessun genere lasciò intentato.

Converrà, quindi, che ci limitiamo ad accennare fugamente ai bronzi più notevoli.

E innanzi tutto, e prima di allontanarci dal museo del Bargello, come non segnalare le due piccole graziossime bagnanti, — la *Bagnante accovacciata* e la *Bagnante che esce dal bagno* —, che stanno così degnamente accanto alle figurette di *Venere* e *Giunone* del nostro maestro?

Sopratutto la prima di queste due figurette, la

Bagnante accovacciata, è un bell'esemplare di grazia e di bellezza femminile. Il movimento del torso è felicemente ardito, la plastica vigorosa e al tempo stesso delicata, il piccolo corpo ha tutte le seduzioni e tutte le civetterie femminili; la piccola testa delicata ha particolari di una plastica impeccabile.

Gli stessi pregi ha l'altra figuretta. Stringendo al seno il lenzuolo per asciugarsi, la piccola bagnante è uscita dall'acqua fremente e pudica e, china gli occhi, le braccia raccolte, la bella creatura offre agli sguardi indiscreti la linea squisita di un corpo delicatamente modellato.



Bagnante accovacciata.
Firenze (Bargello).
Gab. dei Bronzi.

Due statuette, in una parola, degne dell'autore di quella *Venere della Grotticella* che, pur appartenendo alle opere della giovinezza del maestro, non cessa di essere una figura di primissimo ordine, e di quella *Fata Morgana* che i biografi del Giambologna ricordano con ammirazione; che, sappiamo, venne eseguita dal maestro per la villa del *Riposo* del Borghini; ma della quale da molti anni abbiam perduta ogni traccia e probabilmente si troverà presso qualche lontano museo o presso qualche collezionista geloso.

Nello stesso gabinetto dei bronzi oltre a due piccole riproduzioni del *Ratto di una Sabina,* che non oseremmo affermare siano di mano del maestro, molti particolari trascurati facendo ritenere si tratti del la-

voro di qualche suo allievo, oltre a un *Gladiatore* alto quaranta centimetri; e a un piccolo *Ercole* impugnante la clava (una copia del quale dev'essere stata spedita nel 1611 dal Granduca Cosimo II a Giacomo I re d'Inghilterra, insieme ad altri bronzi del Giambologna), piccolo bronzo non indegno di attenzione sebbene un po' troppo leccato e manierato, dobbiamo notare la *Geometria,* altra figuretta alta essa pure una quarantina di centimetri: uno dei tanti nudi nei quali il Giambologna mostra tutta la sapienza della sua plastica vigorosa e ardita.

E se volessimo continuare, nuovo materiale troveremmo ad ogni passo.

Già accennammo al *Diavolino,* già abbiamo visto il fanciullo seduto su uno scoglio nell'atto di pescare. Ora dovremmo ricordare due candelieri, presentemente presso il museo civico di Bologna, eseguiti — probabilmente — durante la permanenza del maestro a Bologna all'epoca della esecuzione della famosa fontana del *Nettuno;* due grandi candelieri ai quali altro rimprovero non potremmo fare che quello di una esuberante, forse eccessiva ornamentazione.

Ma, già lo abbiamo detto, pur non è inutile ripeterlo, il difetto non era soltanto del Giambologna; esso era comune a tutti gli artisti del suo tempo i quali volendo dare una certa gravità a questo genere di composizioni di carattere decorativo, pur prendendo


Candeliere. — Bologna (Museo Civico).

il motivo dai girali, dai fiori, dalle cartelle, dai nastri e dagli ornati in genere dei quattrocentisti, li rimpinzivano, li aggrovigliavano con putti, con fogliami accartociantesi, con rosette, con ghirlande, con mille altri riempitivi che, se presi singolarmente e partitamente sono pregevolissimi per la fattura diligente e per la varietà del disegno, e spesso sono uniti con armonia e buon gusto, non di rado però, anzi assai spesso, rivelano lo sforzo e la fatica, dando un senso di pesantezza, di faragginosità e anche diciamolo, pure, di goffaggine all'insieme della composizione.

Ora, il Giambologna, bisogna riconoscerlo, rasentò spesso questo difetto; ma non cadde negli eccessi cui si abbandonarono tanti de' suoi contemporanei. E nei due candelieri cui abbiamo accennato e che qui riproduciamo, non vera e propria pesantezza dobbiamo rimproverare al maestro — difetto nel caso nostro ancor discutibile oggi specialmente che vediamo come negli artisti si vada sempre più affievolendo la fantasia, — ma una certa esuberanza che non nuoce all'insieme quanto

mai pittoresco, intonato nelle proporzioni, armonico nelle sue linee fondamentali. I piccoli putti, poi, della base, le figurette che congiungono o allacciano, per così dire, le varie parti dello stelo, sono mirabilmente fuse, sì che la magnificenza dell'opera è tale, che sarebbe una inutile pedanteria il soffermarsi a lungo su qualche particolare di secondaria importanza non felicemente reso.

Il caso e il gusto dei committenti contendentisi i suoi lavori, indussero sovente il Giambologna a cimentarsi nelle opere più svariate.

Così accanto ai magnifici candelabri, cui abbiamo accennato, è quel battente, che vedremo più innanzi, l'umile battente del portone di un palazzo signorile bolognese, che il maestro modellò con quella eleganza e con quella leggiadria che gli erano abituali.

La fusione delle due sirene che guizzano e si allungano flessuose allacciandosi con le estremità intorno al mascherone di un fanciullo, mentre nella parte superiore il movimento è ripetuto in senso inverso da due delfini, è riuscita in modo felice e pittoresco, sì che que-



Candeliere. — Bologna (Museo Civico)

sto battente è degno di figurare fra le più geniali opere del genere.

Ed è curioso notare come mentre in questi piccoli bronzi il Giambologna si abbandonò completamente alla fantasia e alla immaginazione, nel considerevole numero di animali ed uccelli che plasmò, si mantenne, invece, rigido e rispettoso riproduttore del vero, tanto che c'è perfino chi osa rimproverargli, e secondo noi a torto, un eccessivo realismo.



Battente. — Bologna.

Quel *tacchino,* infatti, che ora vediamo nel gabinetto dei bronzi del Bargello è un esempio di severa ispirazione realistica e di plastica felice.

Animali, uccelli, quadrupedi, volatili, si moltiplicavano sotto l'agile mano del Giambologna. Sue, o almeno a lui con grande fondamento, sono attribuite le tre scimmie di bronzo che adornano una delle vasche di marmo, nella parte riservata del giardino Boboli; suo è un piccolo *faùno* del museo di Pietroburgo. I musei del Louvre posseggono piccoli cavalli di bronzo del nostro maestro; quelli londinesi un toro, il museo civico della città natale del Giambologna due piccoli satiri, alti appena 15 centimetri; statuette che se le notizie che abbiamo sono esatte, adornarono un tempo le lanterne del portone del palazzo Vecchietti di Firenze, e un cavallo lungo 25 centimetri, modellino originale del cavallo della statua

equestre di Cosimo I. Egli non aveva un istante di tregua, dopo le fatiche e le ansie che gli procacciavano le grandi opere d'arte, egli trovava riposo e diletto nel plasmare cotesti piccoli gingilli, coi quali qualche volta riuscì ad emulare lo stesso Benvenuto Cellini, gingilli che principi, papi e mecenati si disputavano con vivacità, tale era e sì schietta l'ammirazione per il maestro.

Ma la sua gloria di artista e di fonditore non è ancora in tutto ciò. Egli ha ben altro con cui far vibrare il cuore di quanti hanno senso, gusto, amore d'arte: i crocifissi.

E invero, dal grande crocifisso ch'egli ideò per la sua cappella funeraria nella chiesa della SS. Annunziata a quello piccolissimo che inviò al Cardinale Aldobrandini, come attestato della sua gratitudine per l'ottenutagli nomina a cavaliere dell'ordine di Cristo; dal bellissimo crocifisso — oggetto di perenne e calda ammirazione di quanti visitano il gabinetto delle gemme dell'antica reggia ducale fiorentina — a quello dal maestro donato al Duca di Mantova, il Giambologna ne modellò di tutte le dimensioni, e d'ogni specie di metallo ne fuse; sicchè il numero dei suoi crocifissi — fra i quali, tuttavia, convien guardarsi da taluni che gli sono falsamente attribuiti — è tale che basterebbe



Tacchino.
Firenze (Bargello).
Gabinetto dei Bronzi.

da solo a dar la fama a un artista che null' altro avesse al suo attivo.

E però nel gran libro dell'arte cristiana nel quale, attraverso i secoli scultori, architetti, pittori, artisti di tutti i tempi e di tutte le scuole hanno segnato orme e ricordi incancellabili, cantando nelle forme più svariate, più seducenti e più poetiche la gloria del divin Redentore, esaltandone le virtù e il sacrifizio, anche il Giambologna ha diritto di essere degnamente ricordato se non per la varietà certo per il carattere personale delle sue interpretazioni, per la loro esplicazione individuale, per la poesia che seppe trasfondere nella figura di Cristo attraverso i ricordi, le leggende, le tradizioni.

Egli, infatti, creò — per così dire — rispetto al suo tempo, un tipo di Cristo — che poi riprodusse, con impercettibili modificazioni in un infinito numero di esemplari — che, senza trasportare la figura del Redentore a profonde investigazioni archeologiche od antropologiche, che mal si sarebbero conciliate con la sua coltura assai limitata e superficiale, senza sacrificare alla tradizione quel tanto di poesia che col lento trascorrere dei secoli si è accumulata nella coscienza dei popoli e senza respingere il sussidio e le risorse di una plastica eminentemente realista, ha pur tuttavia una impronta personale singolarmente efficace, vigorosa attestazione di un ingegno di prim'ordine.

Vero è, peraltro, che ben pochi artisti avevano fino allora osato di impiegare il bronzo nell'esecuzione di grandi crocifissi.

Da Cimabue essi erano sempre stati intagliati nel legno; e di legno, infatti, sono quelli più apprezzati che ricordi la storia dell'arte cristiana. Il celebre crocifisso di Donatello e quello non meno celebre del Brunellesco, i crocifissi di Benedetto da Majano per S. Maria del Fiore e quello del San Gallo per l'altar maggiore della SS. Annunziata, i crocifissi di Baccio da Montelupo e quello di Michelangelo per la chiesa di S. Spirito, e i crocifissi del Sansovino e cento e cento altri tutti furono intagliati nel legno.

Solo Benvenuto Cellini aveva tentato di sbozzarne uno nel marmo, riuscendo nella prova che rimane, tuttavia, anche in ordine cronologico un raro esempio del genere.

Ora, non diremo in modo rigoroso ed assoluto che al Giambologna spetti la priorità di aver esteso al bronzo l'esecuzione dei crocifissi; ma ch'egli sia stato fra i primi e i più felici artisti che tentarono l'ardua impresa è indubitato.

Egli ebbe, poi, un altro merito singolare: quello di trasportare nella scultura cristiana, almeno nelle sue linee fondamentali, quel tipo unico della figura di Cristo che in Van Dyck, in Alberto Durer, in Guido Reni e nel Correggio trova le più celebri, solenni e più ammirate esecuzioni.

Così chè dinanzi ai crocifissi del Giambologna, Fi-

lippo Brunellesco non avrebbe potuto dire come dinanzi al Cristo del Donatello: « che gli pareva che costui avesse messo in croce un contadino e non un corpo simile a Gesù Cristo *il quale fu delicatissimo e in tutte le parti il più perfetto uomo che nascesse mai.* »

Poichè, nessuno, meglio del Giambologna, seppe infondere una più mite espressione di dolcezza e di rassegnazione alle sue varie e numerose interpretazioni del Divin Redentore.

Il crocifisso della cappella della SS. Annunziata, e quello del gabinetto delle gemme del palazzo Pitti, il crocifisso dell'Impruneta e quello dal maestro modellato per l'altar maggiore della cattedrale di Pisa e in genere tutti i suoi crocifissi, sono lì a dimostrarlo.

Gesù Cristo è spirato con la testa reclinata su la spalla destra. I lunghi capelli inanellati incornicianti il mesto volto doloroso e rassegnato sono intrecciati, come in un'aureola, da una corona di spine. Il dolce e soave profilo del Redentore si disegna delicatamente, reso vero da una morbidezza di tocco e una sobrietà plastica e di rilievi assolutamente impeccabili. Una dolce espressione di malinconica rassegnazione e di profonda tristezza è diffusa nella bella testa.

Dolcezza delicata che, forse, un po' contrasta con la riproduzione naturalistica di alcuni particolari del corpo, modellato con mano sapiente e vigorosa da un profondo conoscitore dell'anatomia. Ora, a noi sembra, anzi, che ciò risponda ad una delle più preziose caratteristiche del Giambologna.

E invero, come non lodare l'atteggiamento disinvolto e commovente del trapassato, la scienza prodigiosa con la quale è presentata la tragica figura che rende in modo così evidente la morte senza tuttavia che ci appaia in tutta la rigidità cadaverica? I muscoli, le vene, i nervi collocati, per così dire, sulla struttura ossea, dimostrano la conoscenza profonda dell'anatomia; la scienza si nasconde sotto l'emozione: ed è ancor più forte l'eloquenza della verità nel corpo di questo Cristo inchiodato su la croce, in questa testa inanimata che ricade con gli occhi chiusi, la bocca semiaperta, le braccia che, contratte dallo sforzo dell'agonia, vanno ammollendosi, le gambe ferme e tese. Così il Giambologna amò e predilesse rappresentare il corpo umano del suo Gesù; in quegli atti, cioè, in cui essendo assente la volontà, esso segue gli impulsi puramente fisiologici, e riescì, senza dubbio, efficace e potente.



Gesù Cristo
dal Crocifisso della SS. Annunziata.
Firenze.

Certo, confrontando fra loro qualcuno de' suoi cro-

cifissi, noi vediamo che giunto alla padronanza assoluta dei segreti dell'anatomia, e per mezzo loro delle leggi delle movenze, il nostro maestro potè abbandonarsi con maggior libertà alle sue innumerevoli esecuzioni trascurando, spesso, il modello vivo.

Ma la sua, non è, però, mai della maniera.

Egli aveva così ben digerita l'anatomia nella sua parte più viva, egli era così padrone di tutti i segreti del corpo umano che oramai poteva permettersi di plasmare con sicurezza senza timore di uscire dai confini del vero, sì che la superiorità di alcune sue opere e in particolare di questi crocifissi fa tacere la critica più arcigna.

Non farà dunque meraviglia se diciamo che fra i maggiori crocifissi del Giambologna ci troveremmo impacciati a stabilire un rigoroso ordine di merito.

Sono così impercettibili le differenze fra quello della chiesa della SS. Annunziata e il mirabile bronzo del Gabinetto delle gemme, fra quello della cattedrale pisana e il G. Cristo dell'Impruneta, così uniforme è la loro struttura, e ispirazione sentimentale, che possiamo dire di trovarci di fronte a delle opere gemelle.

Egli era riuscito, infatti, a plasmare la figura del Redentore come se fosse di cera molle. La forma si piegava umile e docile sotto le sue mani ardenti, sì che non sappiamo se i suoi crocifissi ci destino maggior stupore o maggior ammirazione. Aggiun-



Crocifisso — Firenze
Chiesa della SS. Annunziata.

geremo, poi, che se nel trattare il nudo, nella sua lunga vita artistica si mantenne rispettoso osservatore dei classici anche nella disposizione sobria dei panneggiamenti, nei suoi crocifissi egli seppe liberarsi da qualsiasi impaccio, e con una modellazione potente, talora pittorica riuscì, persino, a rendere interessante e drammatico un episodio com'è quello di un uomo crocifisso che non ha certamente particolari attrattive o seduzioni artistiche.



Crocifisso — Firenze.
Palazzo Pitti (Gabinetto delle gemme).

Anche il momento da lui scelto fu, come già abbiamo notato, sotto ogni riguardo felice: è l'ultimo momento dell'agonia. Nessuna contrazione disordinata, adunque, nessuna traccia di convulsioni, nessun eccesso di virtuosità; ma quell'arte severa, composta, solenne, che egli reputava si addicesse al più tragico episodio del cristianesimo.

Ecco perchè, il nome del Giambologna può degnamente figurare accanto ai più grandi maestri che onorano l'arte cristiana.

CAPITOLO X.

Il Giambologna architetto.

SOMMARIO: La facciata di S. Maria del Fiore — La Cappella della SS. Annunziata — La Cappella di S. Antonino — Il busto di Michelangelo — Schizzi e disegni — Alle porte della vecchiaia — Il monumento equestre al Granduca Leopoldo.



SEBBENE il gran numero di opere di eccezionale importanza che dobbiamo al Giambologna — e basterebbero per tutte la *Fontana del Nettuno,* il *Mercurio Volante,* il *Ratto della Sabina,* il *Centauro* e il *Crocifisso* de' Medici — come gli diedero la gloria siano più che sufficienti ad assicurargli la fama di vigoroso scultore; tuttavia non mancarono gli apologisti e i panegiristi fanatici i quali allontanandosi da quella serenità e obbiettività che sono il fondamento della critica imparziale, vollero magnificare il Giambologna anche là dove l'arte sua è veramente discutibile e cioè nella sua opera di architetto.

Ma solo una cieca e irragionevole ammirazione può indurre ad attribuire soverchia importanza ad una

categoria di opere che lasciano scorgere da ogni parte lacune risaltanti a prima vista e deficienze veramente imperdonabili.

Basterebbe, infatti, prendere in esame il suo modello per la facciata di S. Maria del Fiore per formarsi un concetto del Giambologna come architetto.

Poichè egli, — cui forse aveva sorriso la presunzione di poter primeggiare in una gara cui Ferdinando I, dopo la distruzione della facciata che, sul progetto di Giotto già si elevava ad un terzo della sua altezza totale, aveva invitato gli architetti più eminenti del tempo, quali Bernardo Buontalenti, Antonio Dosi, Gherardo Silvani e Lodovico Cigoli, — presentò, invece, tale una povera cosa da fare non solo meschinissima figura fra quanti tentarono con lui l'ardua prova; ma da far torto perfino, al suo buon senso ed al suo buon gusto d'artista.

Invano si cercherebbe, invero, nel progetto del nostro maestro un qualsiasi fondamento archeologico, una qualsiasi unità direttiva, una visione eletta e geniale nelle sue linee decorative, una composizione organica e felice, degna non pure di Firenze che del monumento illustre cui era destinata. Invano cercheremmo nel suo bozzetto l'attestazione di un artista che ha la visione sicura delle necessità e delle tradizioni estetiche; di un artista, insomma, che pur abbandonandosi alla improvvisazione segue il ritmo

e gli eccitamenti di una ispirazione geniale se non arditamente originale.

Nel modello del Giambologna non vediamo che grettezza e povertà; il suo progetto non è che lo sforzo inane di un artista, il quale non è riuscito ad afferrare l'essenza di una concezione architettonica saviamente ispirata; nell'insieme non troviamo che il più completo disordine, e quel ch'è peggio la più evidente impreparazione ad affrontare i complessi e ardui quesiti dell'architettura.

Ora, da un artista quale il Giambologna che ebbe, e ne diede prova in tutta la sua svariata produzione, il senso della misura, delle proporzioni e dell'equilibrio, non era lecito attendere così povera, scolorita e insignificante cosa. E se può essergli perdonata perchè a molti lavori dovette piegarsi ubbidiente più per deferenza di suddito devoto che per spontaneità di inclinazione, certo non gli può essere attribuita ad onore, come qualche malaccorto ha tentato inopportunamente di fare, e tanto meno essere citata come esempio della versatilità del suo ingegno.

E lasciando le iperboli ai fanatici e continuando il nostro studio con quella serenità e temperanza con cui l'abbiamo iniziato e osiamo dire fin qui condotto, aggiungeremo, schiettamente, che nemmeno la cappella Salviati o di S. Antonino nella chiesa di S. Marco in Firenze, ha meriti pari alla fama che gode, sicchè

non manca chi non abbia esitato di considerarla come una delle opere più pregevoli del maestro.

In verità, anche nell'architettura generale dell'interno della chiesa, che si deve quasi totalmente al Giambologna, egli non spaziò molto con la fantasia, poichè si limitò a ripetere negli altari delle cappelle lo stesso motivo d'ordine dorico composito troppo freddo e scolorito per poter essere citato come un esempio di architettura solida e originale.

E nemmeno nella cappella dedicata a S. Antonino mostrò quello che qualche eccessivo laudatore del Giambologna gli attribuisce, vale a dire " il genio architettonico ".

Nessuno oserà, tuttavia, affermare che egli non abbia saputo fare buon uso dei larghissimi mezzi posti a sua disposizione dalla ricchissima famiglia Salviati, la quale per onorare il suo antenato, S. Antonino, aveva voluto dedicargli quella cappella, consacrandovi oltre a seicentomila lire. Il Giambologna seppe, anzi, assicurarsi la collaborazione di parecchi artisti, fra i più apprezzati, quali il Passignano e il Bronzino che fregiarono le pareti del tempio con splendidi affreschi, e del padre Domenico Portigiani e del suo discepolo Pietro Franqueville, che lo coadiuvarono nelle opere di decorazione e di rilievo, di cui l'altare, le pareti e gli archi sono ricoperti. Ma, ripetiamo, se la cappella può dirsi quanto mai ricca e sontuosa; se nell'insieme è veramente magnificente e fastosa, dal punto di vista architettonico non ci sembra opera così superba da meritare le tante lodi che ebbe.

La cappella propriamente detta è preceduta da una specie di vestibolo le cui muraglie sono ricoperte di affreschi del Passignano e dal vestibolo vi si accede mediante una grande arcata alta nove metri, i cui fianchi poggiano su due pilastri e su due colonne staccate d'ordine composito.

Alla sommità dell'arco è collocata la statua di S. Antonino eseguita dallo stesso Giambologna; una delle sue statue religiose forse meno felici per quel che di accademico e di convenzionale, cui è improntata la modellatura fiacca e scolorita ed il movimento arido e trito de' panneggiamenti.

Attraversata una balaustrà di marmo bianco eccoci, dunque, alla cappella di S. Antonino: essa pure come la cupola, ottagonale.

Nel mezzo vediamo spiccare l'altare ornato di interessanti bronzi del Portigiani, contenente un'urna di marmo nero orientale, entro la quale giace la spoglia mortale del santo, cui la cappella è dedicata. Sul coperchio dell'urna giace distesa la statua di S. Antonino abbozzata dal Giambologna e condotta a compimento mirabilmente dal padre Portigiani.

Tutto intorno, poi, le porte furono letteralmente ricoperte di grandi pitture murali, di imaginosi fregi, di interessanti affreschi e di figurazioni simboliche rappresentanti episodi fantasiosi e leggendari della vita del santo.

Ma se questa parte è interessante, ben poco merito ne va attribuito al Giambologna, il quale altro

non fece se non scegliere collaboratori valenti come il Poppi, il Naldini, l'Allori e il Bronzino, al quale ultimo devonsi principalmente le figure della Fede, della Speranza, dell'Amor di Dio e della Carità, dipinte presso le finestre alternate ad altre figure monastiche.

La cupola, però, è abbastanza ardita e snella: sicchè l'insieme ricco, fastoso, luminoso, riesce di buon effetto, e non a torto vediamo il nome del Giambologna legato a quest'opera d'arte, nella quale — però — egli non ha una parte preponderante; ma piuttosto di coordinatore ispirato.

Il nome del nostro maestro è pure ricordato per la cappella della Confraternita del Ceppo, la quale, rovinata in parte in seguito ad una innondazione venne ricostruita sopra il suo disegno. Ma in verità, oltre a trattarsi di un'opera giovanile ci troviamo di fronte ad una ricostruzione la quale non ci offre alcuna attrattiva o singolarità, sì che essa nulla aggiunge e nulla toglie alla fama del maestro.

Degna, piuttosto, di nota è la cappella della SS. Annunziata, nella quale volle essere seppellito e che egli stesso costruì dedicandovi la ragguardevole somma di seimila scudi; ma di questa parleremo più innanzi.

Una conclusione, tuttavia, è lecito trarre, fin d'ora,

dalle opere architettoniche che abbiamo esaminate; e cioè che il Giambologna fu architetto più che mediocre il che, del resto, non diminuisce per nulla la sua fama di valoroso scultore.

Come il suo valore non rimane per nulla diminuito dal fatto che anche come disegnatore il Giambologna non fu molto favorito dalla natura.

Con ciò non vogliamo condannare tutta questa parte della produzione del maestro che fu pur assai copiosa; anzi nella collezione dei disegni che si conserva nella Galleria degli *Uffizi* ve n' hanno alcuni veramente potenti, e tra essi ricordiamo una figura d'uomo seduto quanto mai degna di attenzione per la potenza suggestiva del movimento.

Ma la maggior parte dei disegni del Giambologna lasciano troppo a desiderare, quand'anche si voglia tener ben presente che il valore da attribuir loro è del tutto relativo.

Non si tratta, infatti, di vere e proprie opere d'arte eseguite con rigore di metodo: ma di semplici abbozzi, di idee gettate là sul primo foglio di carta capitatogli tra le mani; si tratta, in una parola, di schizzi sommari aventi evidentemente lo scopo di fermare una idea fuggente, di seguire un movimento sorpreso di sfuggita, di lasciare traccia di una fantasia suscitata da una imagine, da un ricordo.

Non si tratta, insomma, di disegni eseguiti per il pubblico ed al pubblico destinati, chè in tal caso avremmo il diritto di esaminarli e di giudicarli con

gli stessi criteri che ci hanno fin qui guidati nello studiare l'opera del nostro artista; ma piuttosto di schizzi, di bozzetti, di memorie intime che lo stesso maestro avrebbe probabilmente provveduto affinchè non venissero abbandonate alla pubblica curiosità se avesse potuto prevedere l'indiscrezione cui può giungere la mania dei collezionisti e di certi critici che in ciascun segno o sgorbio di un artista vogliono trovare una manifestazione inaccessibile di genio.

In verità, questi schizzi e questi bozzetti si potrebbero paragonare a quelle parole mute, a quelle frasi incompiute e frammentarie, a quelle note o a quegli spunti slegati che spesso rinveniamo, nel frugare curiosamente fra le carte di un poeta o di un musicista, scritte affrettatamente con mano rapida e nervosa su di un brandello di carta ingiallita, nel rovescio di una busta, sulla copertina di un volume.

Dinanzi a questi frammenti i critici tentano spesso di vivificare le oscure parole, di far vibrare le note slegate, di far balzare una imagine o una idea. Ma inutilmente! Essi non si prestano alle indiscrezioni. Solo colui che scrisse potrebbe tradurre l'impenetrabile mistero e spiegarci un linguaggio per noi muto, egli solo potrebbe colmare le lacune lasciate dalla penna coi ricordi e con le impressioni scritte nella memoria.

E mentre per noi le parole rimangono mute, all'artista suscitano una visione, ripresentano un quadro veduto e qualche volta, anche, vissuto; gli socchiu-

dono l'orizzonte ad una fantasia, gli fanno balzare dinanzi le strofe di una lirica che se non fu scritta fu pensata o forse soltanto sognata, gli vivificano una scena abbozzata e poi cancellata da altre impressioni, una melodia raccolta da un'eco lontana.

Ora, questo carattere hanno precisamente i disegni del Giambologna.

Basta un'occhiata di sfuggita per notare subito che si tratta, per la massima parte, di impressioni fugacissime, di piccole memorie intime affatto personali.

Non appena la sua fantasia vibrava dinanzi alla confusa visione di un gruppo, di una statua, o di un movimento originale e degno di nota, il Giambologna si affrettava a tracciarne uno schizzo superficiale sul primo foglio che gli capitava fra le mani, rapidamente, sommariamente, soltanto per impedire che avesse a dileguare, o a rimaner soprafatto da altre visioni e da altre imagini.

Così è che nello schizzare coteste piccole impressioni egli non si curò della correttezza del disegno: spesso, anzi, trascurò qualunque particolare non reputasse strettamente congiunto alla impressione che gli premeva ricordare.

Ecco perchè i disegni del Giambologna hanno disuguaglianza di fattura, sì che ai più sembrano poco felici; ecco perchè queste impressioni — fra cui però, non manca qualche schizzo vivace e vigoroso — hanno un valore storico piuttosto che artistico.

Parecchi disegni del Giambologna attestano, in-

fatti, lo svolgimento progressivo di una visione attraverso la mente dell'artista.

A mano a mano che egli procedeva nella ideazione di una nuova opera d'arte, mille dubbi assalivano il suo spirito, mille pentimenti lo turbavano. L'atteggiamento ieri pensato, oggi veniva da lui completamente abbandonato, e domani egli ritornava ancora alla prima idea soffermandosi soltanto su qualche leggera modificazione di forma piuttosto che di sostanza. Così si spiegano le varie fasi attraverso le quali passò la medesima concezione e dalle quali scaturirono altrettanti disegni.

Soltanto quando l'idea era giunta a maturazione e nessun dubbio più lo stimolava, soltanto allora il Giambologna si accingeva a modellare l'opera vagheggiata nella creta; ma la preparazione intima era stata così laboriosa, che nel modellare egli procedeva sicuro senza pentimenti e senza incertezze.

Così è che, mentre di uno stesso disegno si contano cinque e anche sei prove, egli qualche volta potè perfino fare a meno del modello in creta, sì che procedette senz'altro a modellare la statua o il gruppo nelle loro dimensioni definitive.

Ecco perchè i disegni del Giambologna debbono essere giudicati con un criterio molto relativo. Vero è, tuttavia, che se parecchi di essi lasciano assai a desiderare per la fattura affrettata, superficiale e sommaria, non ne mancano, però, molti i quali stanno attestare che quando volle il maestro seppe essere, anche, buon disegnatore.

Che il Giambologna, poi, abbia avuto le sue predilezioni e le sue avversioni rispetto ai varii generi di scultura cui si dedicò, non è cosa che debba meravigliare poichè tutti sappiamo che non v'è artista il quale non abbia qualche preferenza.

Tuttavia, sebbene l'eclettismo della sua produzione stia ad attestare che egli seppe piegare con docilità il forte ingegno alle opere più svariate; vero è che la seduzione esercitata su lui dalla grande arte e il desiderio fiammeggiante al suo spirito di eseguire opere grandiose e complesse per dar prova della vivacità della sua fantasia, genialità di ispirazione e buon gusto nel disporre i gruppi più complessi e le più svariate figure, gli fecero rifiutare spesse volte commissioni pur allora ricercate, come quelle dei busti, cotesta singolare manifestazione artistica così variamente sfruttata in tutti i tempi e così raramente vivificata da un soffio d'aria fresca e viva.

Il che non toglie che più volte egli pure, per soddisfare, specialmente, la Corte medicea, non abbia dovuto piegarsi anche a questo genere d'arte.

Abbiamo già detto del colossale busto di *Giove* per il giardino Boboli; potremmo ora accennare a parecchi busti di principi della casa De' Medici che dobbiamo al nostro maestro, e che se non possono considerarsi come manifestazioni artistiche di eccezionale importanza, pur tuttavia hanno singolari qualità di modellatura, sobrietà di esecuzione ed efficacia di costruzione.

Una volta, soltanto, il Giambologna prese la stecca

per modellare spontaneamente un busto: il ritratto del suo maestro e padre spirituale Michelangelo. E convien riconoscere che il magnifico busto che ammiriamo presentemente nel Museo michelangiolesco è ben degno di colui al quale è dedicato, di cui non solo ricorda i lineamenti; ma la potenza suggestiva e affascinante.



Michelangelo. — Busto in bronzo del Giambologna.
Firenze - Museo Michelangiolesco.

Ecco una testa viva e vera, fortemente modellata e genialmente costrutta; ecco un omaggio degno dell'immortale artista, ben meritevole di essere ricordato pur fra gli innumerevoli ritratti di artisti buoni e cattivi che tentarono ripetutamente di tramandare alla posterità l'effige del grande scultore.

In mezzo a tanta e sì svariata produzione il Giambologna passava la vita lietamente tra pochi intimi e fra i suoi discepoli affezionati.

La sua più viva compiacenza era di raccogliere, dopo una lunga giornata di fatiche, intorno alla sua mensa quanti avevano lavorato con lui e gli erano cari, e come spesso la mensa era rallegrata da vini prelibati, da dolci e frutta squisite, da cinghiali e cacciagione uccisa nelle caccie principesche e inviatagli in dono dal Principe o dalla Principessa, così le cordiali riunioni si protraevano fino a notte avanzata in conversazioni amichevoli e geniali, durante le quali ciascuno dei commensali andava a gara, sapendo di far cosa grata al maestro, nel raccontare con bel garbo l'aneddoto piacevole, l'episodio allegro e divertente.

Così il maestro era giunto sempre valido e forte sul limitare della vecchiaia. Si direbbe che la sua salute di ferro, la sua robusta costituzione, la sua natura pacata ed equilibrata lo garantissero dagli eccessi del lavoro e dalle fatiche cui si abbandonava spesso con ardore giovanile, non curandosi degli amorosi consigli degli amici e degli intimi, i quali tentavano inutilmente di indurlo a far minor sperpero delle sue forze.

Lo stesso principe Ferdinando I il 26 febbraio 1599 gli scriveva: " Sentiamo con piacere che si seguiti il lavoro dei due angeli di Pisa, ecc...; ma desideriamo bene che nella voglia di lavorare vi ricordiate principalmente d'havere una buona cura della vostra sanità, che questa importa più di tutto. „

Ma a queste esortazioni egli era sordo; e non aveva peranco ultimato un lavoro che già si disponeva ad incominciarne un altro.

Aveva quasi ottant'anni quando il principe Ferdinando gli commise la propria statua da collocare in quella meravigliosa e sfarzosa cappella de' Principi, ove sono i mausolei immortali de' primi sei Granduchi di Toscana.

Veramente vi fu un momento in cui il principe Ferdinando pensò di affidare al Giambologna l'esecuzione di un grandioso e sontuoso monumento che potesse gareggiare con quelli coi quali Michelangelo aveva già immortalati in quello stesso S. Lorenzo altri due Principi della Casa medicea — Giuliano e Lorenzo — i due meravigliosi monumenti cui le figure del *Giorno,* della *Notte,* del *Crepuscolo* e dell'*Aurora* hanno conferita celebrità universale e imperitura.

Anzi, sta il fatto che nel 1599 il Principe mandò a Carrara due intagliatori per scegliere tre grossi blocchi di marmo destinati al Giambologna perchè da essi ritraesse due grandi figure simboliche da porre ai lati della propria statua.

Ma, o che il Giambologna, già vecchio e stanco si sentisse venir meno la lena per tentare un'opera che avrebbe dovuto sostenere il confronto con quelle di Michelangelo, o per volere dello stesso Principe, certo è che l'idea venne abbandonata.

Al maestro rimase, tuttavia, l'incarico di modellare la statua del Principe, la quale venne poi fusa in bronzo, sormontante la tomba principesca, la bella statua risaltante su uno sfondo architettonico di fattura semplice, sebbene ricco di marmi e di pietre.



Ferdinando De Medici.
Firenze - S. Lorenzo.

Codesta statua, del principe Ferdinando, modellata con la consueta bravura, è improntata ad una singolare eleganza e leggiadria.

Il movimento delle pieghe è sobrio, il disegno corretto, le proporzioni giuste; la figura balza viva felicemente modellata: l'insieme ci appare in tutta la sua signorilità morbida e delicata, ad attestare ancora una volta la mano pronta e disinvolta del maestro.

Ancora per commissione del Granduca il Giambologna venne scelto a ricordare alla posterità Ferdinando I, ed a lui, infatti, dobbiamo quel monumento equestre che tuttora vediamo sulla piazza della SS. Annunziata a Firenze.

Fu nel 1601 che il maestro venne designato come il solo artista vivente degno dell'ardua fatica ed egli si pose subito al lavoro col consueto entusiasmo, tanto che già nel 1603 il cavallo era fuso nel bronzo e nel 1605 anche la statua del Principe era finita. È bensì vero che il monumento non venne levato sul suo piedistallo che dopo la morte del maestro; ma di cotesto ritardo non a lui dobbiamo far carico.

È noto, poi, che per fondere il cavallo furono impiegati i cannoni tolti ai turchi dai cavalieri di S. Stefano, l'ordine del quale Ferdinando I era stato gran maestro, e ciò è ricordato in una iscrizione incisa sulla cintura del Principe.

In quanto al valore artistico del monumento, è doveroso riconoscere che siamo ben lungi dal trovarci di fronte ad un capolavoro. L'insieme, invero, è troppo massiccio e pesante, le forme, poi, del cavallo sono singolarmente tozze, sì che 'linsieme della linea decorativa lascia alquanto a desiderare sebbene il Principe cavalcante a testa scoperta stia in sella con una certa eleganza.

Ma non bisogna dimenticare che il Giambologna quando si accinse a quest'opera aveva già varcata l'ottantina; e però la sua estrema vecchiaia è a nostro



Monumento equestre di " Ferdinando I "
Firenze (Piazza dell'Annunziata).

avviso un buon titolo per giudicare con mitezza il monumento.

Ricorderemo, soltanto, che parecchi storici attribuiscono quest'opera al Tacca, e sono innumerevoli le storie d'arte e le cronache le quali ricordandola tacciono affatto il nome del nostro maestro.

Ma se è lecito asserire che il Tacca lavorò col Giambologna a quest'opera, e particolarmente si prestò a collocarla sul piedestallo dopo la morte del maestro, certo è che la paternità del monumento spetta al Giambologna, e lo stesso Baldinucci è su questo punto il testimonio più attendibile.

CAPITOLO XI.

Gli ultimi giorni — La morte. Il testamento. La sepoltura del Giambologna.

Sommario: Gli ultimi giorni del Giambologna — La morte del Maestro — Il ritratto morale del Giambologna disegnato da Simone Fortuna — La povertà del Giambologna — Una leggenda sfatata — Le suppliche del Giambologna a Bianca Cappello e al Granduca Francesco — Donazione.... principesca — Il testamento del Giambologna — La sepoltura del Maestro nella Chiesa della SS. Annunziata.



Ma il vecchio tronco percosso dagli anni era ormai impotente a resistere alle ingiurie sempre più incalzanti del tempo.

Il lungo infaticato lavoro, il dispregio di ogni mollezza e di ogni cura avevano logorate le forze del vigoroso artista che, circondato dai prediletti discepoli, pei quali oltre che maestro era stato un vero padre, e che lo contraccambiavano con la più tenera, affettuosa assistenza, veniva lentamente spegnendosi senza, tuttavia, ch'ei sapesse risolversi a staccarsi da tutto ciò che aveva formato la gioia di tutta la sua vittoriosa esistenza, da tutto ciò che era stato l'anima, il palpito della sua ardente operosità: la sua arte idolatrata. Sì che perfino nelle ultime ore della sua vita

egli si faceva portare, poichè le gambe più non lo reggevano, nello studio, e vacillante e tremante si appressava alla statua equestre di Enrico IV, commessagli nel 1604 dal Granduca Ferdinando, e non se ne allontanava se non quando le forze gli venivano meno.

Aggiungasi che l'invernata del 1608 fu tra le più rigide, tanto che il vecchio maestro dovette riparare nella villa del *Riposo.*

In quella stessa villa dove chi sa quante volte, giovane ancora, la speranza della futura grandezza fiammeggiò al suo spirito e si spense nel timore e nella umiltà; in quella villa ove Bernardo Vecchietti divinando il suo talento lo aveva accolto e incoraggiato alle prime battaglie; in quella villa dove aveva trovata la prima affettuosa assistenza, i primi incitamenti, le prime parole di lode e di incoraggiamento; là dove aveva attinta la forza per lavorare e lottare, con fede incrollabile, contro le difficoltà più ardue per la conquista della sua riputazione.

Ritornata la buona stagione, il Giambologna fece ritorno alla sua casa in Borgo Pinti; ma per breve tempo ancora, poichè la mattina del 13 agosto 1608, poco dopo le otto, egli si spegneva lentamente, dolcemente, esalando l'ultimo respiro fra le braccia dei suoi prediletti allievi e di pochi intimi, pianto sinceramente perchè egli fu buono, mite, generoso; e perchè ad un'anima di artista elettissimo accoppiò le più rare qualità di un cuore nobile e di un animo schietto e di-

sinteressato; sì che il lutto di Firenze per la sua perdita fu grande e l'eco si ripercosse in tutta Italia.

Tutti i suoi contemporanei, infatti, si accordarono nel rappresentarlo come un uomo di pietà sincera, di carattere leale ed aperto, instancabile al lavoro, e di una generosità esemplare.

Fra i tanti, Simone Fortuna così di lui scriveva, il 27 ottobre 1581, al Duca d'Urbino:

« .... Egli è la migliore persona che si possa trovare mai, non punto avaro, come dimostra l'esser suo poverissimo, et in tutto et per tutto volto alla gloria, havendo una ambitione estrema d'arrivare Michellagnolo et a molti giuditiosi par già che l' habbi arrivato, et vivendo sii per avansarlo et tale opinione ha il Granduca ancora. »

Simone Fortuna il quale ebbe occasione di intrattenersi lungamente con lui, ci ha fatto un ritratto assai fedele dell'artista, per quanto riguarda le sue qualità morali; ma per quanto concerne l'asserita povertà del Giambologna non solo esitiamo a prestargli fede, ma contestiamo recisamente l' asserzione.

Certo, l'assegno fattogli dal Granduca Francesco nel 1561, di tredici scudi mensili, *provvisione* che solo nel 1574 venne portata a venticinque scudi, era ben tenue e tale, senza dubbio, da non consentire nè a lui nè ad altri di nuotare nell'abbondanza.

È altresì vero che il Granduca Francesco, il quale mostrò di amarlo e di preferirlo a tanti altri scultori del suo tempo, e da considerarlo, perfino, superiore allo stesso Michelangelo, ebbe bensì per lui una ammirazione sconfinata; ma bisogna convenire che questa ammirazione fu più che altro contemplativa.

Nemmeno devesi dimenticare che se i Medici non furono prodighi col Giambologna in.... moneta sonante, tuttavia, oltre alla pensione mensile assegnatagli, lo mantennero provvisto del marmo, del bronzo, dei modelli, degli strumenti del lavoro e di tutto quanto, insomma, gli era necessario per l'esercizio dell'arte sua. E va pur ricordato che per quanto a malincuore, anzi molte volte non senza vivo contrasto, gli consentirono di accettare commissioni cospicue e largamente rimunerative, come quella della fontana del *Nettuno* per la città di Bologna, quella della cappella de' Grimaldi di Genova, quella delle Porte di Pisa, ecc. per non dire delle tante piccole sculture e bronzi e statuette d'argento e crocifissi e gingilli, ch'egli produceva con grande facilità e con altrettanta facilità vendeva a caro prezzo agli amatori e ai collezionisti nostrani e forestieri che se li disputavano e gareggiavano nel contenderseli.

Lo stesso Simone Fortuna, anzi, nella molto concisa e molto precisa lettera cui abbiamo accennato, mentre parla della povertà del Giambologna, si dilunga a narrare le grandi difficoltà che converrebbe superare per aver, come vivamente desiderava il Duca d'Urbino,

un'opera del Giambologna, tanto egli era assediato di commissioni, commissioni senza dubbio retribuite, poichè non è ammissibile che il maestro lavorasse.... soltanto per compiacere i collezionisti.

Non è, adunque, il caso di parlare di miseria nel senso rigoroso della parola, nè alle lettere e alle suppliche dello stesso Giambologna, nelle quali egli parla della sua triste condizione economica si deve dare una interpretazione strettamente letterale.

E d'altra parte, è forse da meravigliare se il Giambologna vedendo avanzare la vecchiaia senza aver fatto risparmi che lo rassicurassero completamente, e un po' anche mortificato di trovarsi in una condizione finanziaria inferiore a molti artisti per merito di gran lunga a lui inferiori, ma che pur vivevano nello sfarzo e fra gli splendori, amati, onorati, invidiati, accumulando ricchezze, si sia sentito pungere nell'amor proprio sino ad esagerare la propria povertà — onorata povertà se dopo di aver popolata la Toscana in genere e Firenze in particolare di tante opere ammirate, egli doveva ancora rivolgere dubbioso lo sguardo all'avvenire! — e abbia implorato di essere soccorso dalla casa dei Medici cui aveva consacrata tutta la sua operosità artistica?

Vero è del pari, che il Granduca Francesco, di cui così a torto fu esaltata la liberalità, com'era, ogni qualvolta il Giambologna ultimava una nuova opera

d'arte, pronto oltre che all'elogio ad abbandonarsi volontieri a liberali promesse, altrettanto era restìo nell'allentare i cordoni della borsa; anzi, quando si trattava di mantenere questa specie di promesse mostrava di avere una memoria assai labile.

È quindi naturale che lo stesso Giambologna abbia pensato di rinfrescare la memoria al Principe distratto, tanto più che egli nulla aveva da rimproverarsi, sapendo di aver data gran parte della sua attività, del suo talento, della sua vita alla casa Medicea.

E poichè le suppliche dirette al Principe rimanevano inevase, crediamo che non sia il caso di scandalizzarci vedendo come per raggiungere il suo intento il Giambologna non abbia esitato ad invocare l'intercessione di Bianca Cappello — l'avventurosa veneziana, del cui nome la storia e la tradizione conservan tuttora tante memorie vive e affascinanti, quella deliziosa creatura che aveva siffattamente stregato il Granduca da farlo schiavo di ogni suo capriccio — pregandola di interporre " una delle sue sante parole " presso il Principe del cui cuore teneva le chiavi.

Del resto, non aveva egli lavorato lungamente nella villa di Pratolino destinata da Francesco de' Medici all'amata? E ancora, chi può dimenticare che il governo di Francesco fu governo quanto mai tristo e cortigiano, e così perverso che Bianca Cappello, pur essendo salita al trono attraverso il sangue del marito, viveva onorata, ammirata e invidiata dalla folla vile e cortigiana?

Vero è che, i costumi eran sì corrotti, da non consentire nemmeno certi scrupoli. La lettera del Giambologna indirizzata a Bianca Cappello è però improntata a dignitosa nobiltà:

« In fra molte promesse — scrive, infatti, il Giambologna alla affascinante creatura il 28 febbraio 1583 — che ho avute dal S.mo G. Duca, mio S.re, le ultime furono tanto chiare, et fermative, che presto mi caverria di povertà, che io mancherei troppo a nò le credere per ferme et vicine ad attenersi. Pure li altri suo negotie son grandi e molti da poterli alontanare la mente nel presente occasione. Per ciò se V. A. S. si degnerà aggiungere ad una mia breve lettera che li scrivo, pur una delle sue *sante parole*, veggo colorito ogni suo e mio buon disegno. Ne la prego e ne la supplico, acciò che anco essa abbia parte ne la mia felicità che da questo ha dependere ecc. ecc. »

La lettera al Granduca cui il maestro accenna e che aveva unita a quella indirizzata a Bianca Cappello così diceva:

« Io confesso apertamente a V. A. S. che io vengo solamento con la presente a farli reverensa, per che la si degni ricordarsi del suo devoto servitore, come li dissi, presso che vecchio e molto povero, io spero fermissim.te in tante suo promesse, e maxime nell' ultima e questo quanto al mio negotio basti.

« Quanto a quel di V. A. S. il groppo per la Galeria camina alla lesta. Sarà a suo loco quando la tornerà, Et Idio ce la renda e conservi felice.... »

Ma, come sempre, Francesco De Medici fece il sordo; ed ecco che dopo un anno dal primo infruttuoso tentativo, e precisamente il 9 marzo 1584, il Giambologna ritorna alla carica rivolgendosi nuovamente a Bianca Cappello:

« Il generoso e grato animo de V. A. S. et le suo promesse piene di liberalità, mi danno animo a ricordarle che la necessità mia et li anni che mi anno condotto a la vecchiaja povero, senza però mancaro mai di lavorare et servire, mi stringono a ridurre a memoria il S.^{mo} Gran Duca, nostro S.^{re} che adesso vajono alcune cose, per quanto si è detto, le quali, come scrive a S. A. S. poterano forse trarmi di mano de la povertà. Se a V. A. S. per sua soma cortesia piacesse di dirne un motto al Gran Duca, forse potria essere che io non patirei pieu, et più non aspetterie d'essere cavato fuori di necessità: ne la suplico a dunque, et senza altro li prego felice e longa vita per aiuto de li poveri ecc. ecc. »

Anche questa lettera, come si vede ha una intonazione di grande, anzi, saremmo per dire di sconfortante umiltà. Ma bisogna tener presente che si trattava di una supplica con la quale egli sperava di impietosire il cuore della Principessa e però lo stile nel dipingere le sue miserie, è il solito stile dei postulanti. Eppure, nemmeno questa volta, sebbene il Giambologna avesse caricate così visibilmente le tinte, i suoi voti furono esauditi.

Il Giambologna dovette, allora, dubitare che ciò dovesse ascriversi all'insufficiente interessamento di Bianca Cappello, poichè dopo breve tempo tornò alla carica, non più raccomandandosi alla Principessa, bensì rivolgendosi direttamente al segretario del Granduca, Antonio Serguidi, cui rimise una nuova supplica per Francesco accompagnandola con la seguente letterina:

« Il bisogno inchè io mi trovo, letà oramai grave, e le molte et salde promesse havute da S. A. Ser.^{ma} mi fanno ardito di mandare a V. S. I. la inclusa supplica, il contenuto de la quale mi par giusto se l'interese proprio non m'inganna. L'opere che io feci per S. A. Ser.^{ma} ma con patto desserne pagato, nel tempo che solo per intertenirmi hebbi scudi 13 il mese, furno assai più che non si narra, e furno stimate assai più che questa merzè che io chiego; ma io non voglio nulla per dovuto, anzi tutto per dono, et in vero quando non fusse per altro che per la pochissima spesa con la quale ho condotto per S. A. S. tante e tante opere così per avanti come dapoi che mi fu cresciuta la provisione (come abbiam detto l'assegno al Giambologna fu nel 1574 portato da 13 a 25 scudi) S. A. S. non harebbe a tener per male impiegata questa merzè che li domando, come sanno li ministri a rispetto de li altri scultori che la servono, et non ho mai pensato se non a servirla, con avanzo suo, et presto e bene, senza chieder per me opra per opra. Adesso se mi fa merzè di 1500 scudi, et io ve ne aggiunga altrettanti merzè de li amici e parenti miei apparirà pure che tutto sia dono di S. A. S. e di 1500 scudi che me ne darà gliene renderò subito in gabella da 250 et spenderò il suo dono el mio nel

suo stato, nè harò causa dessergli più molesto, nè di vergognarmi di non havere in tanto tempo con tanto lavorare saputo avansare da vivere, quando pur vedo parecchi miei servitori e scolari che, partiti da me con quel che da me hanno appreso, et con li miei modelli, si sono fatti ricchissimi et honorati, et mi pare che di me si ridano, che per voler pure stare al servitio di S. A. S. ho rifiutato partiti larghissimi si in Spagna con quel re come in Germania con l'imperatore. Hora io non me ne pento, et spero non havermene pentire mediante la bontà di S. A. S. cola quale prego V. S. I. che voglia spendere per me quattro parole, ne le quali io non sono punto pratico, havendo messo il mio studio più nel fare che nel dire. Racomandomi a S. A. S. prego dirli che lanima mi dice che in questo S. Giovanni la si degnerà di farmi lieto et honorato et con questo a lui baciando la mano mi offero e racommando. »

Ora, se teniamo presente che questa lettera, in data del giugno 1585, ha un poscritto del Giambologna accennante a due possessioni — l'una a Parolatico, l'altra all'Impruneta — che proprio di quei giorni gli erano state offerte, ma ch'egli si trovava nell'impossibilità di acquistare, non avendone i mezzi sufficienti, a noi sembra balzi fuori nettamente la vera ragione delle insistenze, sempre umili e remissive, del Giambologna.

Non era la miseria che lo spronava, non era la povertà che lo tormentava, non era lo stimolo ad assicurarsi per l'imminente vecchiaia una situazione

economica soddisfacente, sebbene egli a tutto ciò non aveva potuto fino allora pensare.

Saremo, forse, più nel vero, affermando come, essendosi presentata al Giambologna l'occasione propizia di acquistare, a buone condizioni, nei dintorni di Firenze alcuni terreni, ed egli non possedendo quanto occorreva per riscattarli, aveva pensato di far appello alla generosità del Granduca, accennando per il più felice accoglimento della sua dimanda al suo passato glorioso, agli eminenti servigi resi alla casa Medicea, e alle lusinghiere promesse che in molte occasioni gli erano state fatte.

Ecco, a nostro avviso, le ragioni che spronarono il Giambologna a rivolgersi al Granduca Francesco, il quale, assai più pronto a promettere — come abbiamo già detto — che sollecito a mantenere, aveva tenuto in nessun conto le preghiere e le suppliche fino allora indirizzategli dal Giambologna, sebbene patrocinate da colei che gli era cara quanto la vita.

Ma tanto bussò.... che finalmente gli venne aperto!

Il 25 giugno 1585, infatti, il Granduca Francesco accogliendo le suppliche del maestro gli faceva atto di donazione di una parte dei beni.... confiscati a Giuliano Landi, e cioè, una tenuta " con casa padronale situata nella parrocchia di S. Stefano a Tizzano dell' Antella, un campo della stessa parrocchia situato nella località detta Ghizzano e due campi situati nella chiesa parrocchiale di S. Agnolo e di S. Bartolomeo a Quarata del Galluzzo. "

Carità pelosa!... potremmo osservare noi pensando alla provenienza di cotesta donazione. Ma non bisogna dimenticare che eravamo a Firenze e sul finire del secolo XVI.

Aggiungeremo, piuttosto, che per rendere la graziosa donazione completa, volle il Granduca che non fosse gravata di spese.

Il che non toglie che di lì a non molto il Giambologna si trovasse ancora nel bisogno....

Non già ch' ei fosse un dissipatore. Egli viveva, anzi, frugalmente, modestamente e tranne la buona tavola non si permetteva altro lusso. Non prendeva parte nè a feste nè a divertimenti, viaggiava pochissimo e soltanto per le necessità dell'arte sua; una sola volta si spinse per diporto nell' alta Italia arrivando fino a Milano; vestiva quasi poveramente, detestava il giuoco, si teneva lontano dallo sfarzo, mantenendo quei costumi semplici e modesti che sono la caratteristica dei veri figli del popolo.

Ma la sua grande bontà e la sua generosità essendo a tutti nota, lo conducevano spesso in grandi strettezze.

Amici e discepoli trovarono sempre nel Giambologna un fratello pronto ad aiutarli non solo di consigli ma di danaro, al quale egli durante tutta la vita non attribuì mai alcuna importanza.

La sua casa era sempre aperta, e molti ne approffittavano senza discrezione, vedendo ch' egli spendeva

con larghezza e liberalità senza rimpianti e senza vanterie per il piacere di fare il bene e pel piacere della buona compagnia.

Ma pur, prescindendo da tutto ciò, si può seriamente parlare di povertà o di miseria quando si pensi che il Giambologna potè permettersi il lusso di spendere la bellezza di seimila scudi pel proprio mausoleo?

Ch'egli abbia avuto qualche momento di strettezza passeggera — e chi non ne ha avute? — è, dunque, fuori di dubbio; ma sta il fatto che la vera miseria, come qualche biografo vorrebbe farci credere che sia stata il tormento della vita del Giambologna, egli non la conobbe, e se non ce ne persuadesse la vita agiata che menò sino alla morte, basterebbe a provarlo il suo testamento col quale liberalmente e liberamente dispose delle cose sue.

Fu il 4 settembre del 1605 che il Giambologna fece il suo testamento: tre anni prima di chiudere per sempre gli occhi alla luce del giorno.

Dopo aver premesso di eleggere la sepoltura del proprio corpo nella chiesa della SS. Annunziata nella cappella ch'egli stesso si era costruita, il Giambologna incominciò legando 500 fiorini ai frati della SS. Annunziata " da rivestirsi in beni stabili cauti e sicuri " per la celebrazione, nella sua cappella, di una messa ogni settimana, in perpetuo a suffragio dell'anima sua.

" A Pietro Tacca da Carrara, suo allievo, lasciò l'uso dell' habitatione della casa di esso testatore posta in Firenze, in Pinti, et dove di presente habita in compagnia del infrascritto Giovanni suo herede, che a S. Giovanni harrà otto anni, insino a che detto Giovanni habbia finito anni diciotto, et così insino alla natività di S. Giovanni 1616, et con l'uso insieme con detto Giovanni di tutte le cose che sono nello studio di detto testatore, et di tutte le masseritie che saranno in casa, delle quali cose dello studio et masseritie debba fare inventario et mantenerle. „

Seguono alcuni altri legati di minore importanza destinati ai domestici, ai famigliari, agli intimi: alla sua domestica Maria da Carrara, per es., lasciò 100 fiorini e il suo letto completo, a Filippo, altro suo domestico, 50 fiorini, ecc., ecc.

Di tutti gli altri suoi beni, compresivi nominatamente il podere ed i beni di Quarata e di Tizzana, che pur era riuscito ad acquistare coi suoi risparmi, il che riconferma che la povertà del Giambologna è una leggenda, non che di tutti gli altri beni donatigli dal Granduca Francesco il 25 giugno 1585 lasciò erede universale Giovanni di Dionisio di Seneca Bologna suo pronipote, coll' obbligo di chiamarsi " della famiglia di esso testatore e portare le sue armi senza aggiunta alcuna „ e in caso di morte del fanciullo, alla sorella Giacomina, se no ai suoi figli e discendenti.

Testamento il quale oltre a sfatare la leggenda della povertà ci mostra ancora una debolezza, l'unica,

che ebbe il Giambologna: quella della nobiltà. Più delle sue opere egli era persuaso che avrebbe, forse, meglio raccomandato alla posterità il suo nome un titolo nobiliare, aspirazione senza dubbio sciocca e fatua; ma che bisogna perdonargli poichè non è che una delle tante debolezze umane cui soggiacquero e soggiacciono uomini di minor valore e levatura.

Il Giambologna potè appagare questa sua aspirazione e fu davvero un giorno di festa per lui quello in cui venne decorato cavaliere dell'ordine di Cristo.

L'ordine di Cristo, come è noto, era un ordine cavalleresco del Portogallo. Però, quando papa Giovanni XIII aveva autorizzato il re del Portogallo ad istituire l'ordine si era riservato per sè e pe' suoi successori il diritto di conferire un certo numero di croci.

Così si spiega come l'onorificenza sospirata non sia pervenuta al Giambologna dalla Spagna.

Fu la stessa Granduchessa Cristina e il Granduca in persona che perorarono la causa del Giambologna presso la corte papale romana, e con l' intercessione del cardinale Aldobrandini poterono ottenere l'ordine desiderato che allora era fra i più ambiti e desiderati, anche perchè trasmissibile.

E come egli aveva desiderato, la mattina del 14 agosto 1608, il suo corpo veniva seppellito nella cappella del Soccorso dietro il coro della SS. Annunziata in Firenze.

Egli stesso aveva pensato, molti anni innanzi, a prepararsi la tomba destinata a dare degno e immortale riposo alle sue ossa, spendendovi, come abbiamo già detto, la cospicua somma di seimila scudi, nella quale cifra non è incluso l' ammontare del suo lavoro nè quello de' suoi discepoli, che ascrissero ad onore di poter contribuire disinteressatamente a comporre l'avello del loro amato maestro.

Fino dal 1594 il Giambologna aveva incominciato i lavori nella cappella che i Padri serviti gli avevano concessa: ma fu solo nel 1598 che essa risorse completamente ricostruita in base al suo progetto quale oggi la vediamo.

Questa cappella, che è la quattordicesima dello storico tempio fiorentino, è separata dalla chiesa da un' arcata sostenuta da una colonna di ordine jonico: sulla volta della quale campeggia lo stemma gentilizio del Giambologna.

L'altare, isolato, in marmo bianco, è sormontato dal grande crocifisso di bronzo cui abbiamo già accennato; e dietro all' altare in fondo alla cappella è la tomba, in marmo venario, che il maestro destinò a sè e " agli artisti suoi compatrioti che venissero a morire in Firenze „ come dice l'iscrizione che vi è scolpita sopra e che si afferma dettata, ma ne dubitiamo assai, perchè le sue cognizioni letterarie erano, come abbiamo visto, assai limitate, dallo stesso Giambologna.

I. C. R.
JOHANNES . BOLOGNA . BELGA . MEDICEOR
P. P. R. NOBILIS . ALUMINUS . EQUES . MILITIÆ
J. CHRISTI . SCULPTURA . ET ARCHITECTURA
CLARUS . VIRTUTE NOTUS, MORIBUS ET
PIETATE, INSIGNIS, SACELLUM DEO . SEP . SIBI
CUNCTISQUE BELGIS EARUMDEM ARTIUM
CULTORIBUS P. AN. DOM. CIO. DIC.

Ai due lati della tomba il Franqueville scolpì, come tributo di affettuosa devozione pel maestro, due statue rappresentanti l' una la *Vita attiva*, l' altra la *Vita contemplativa.*

Tutta la cappella è poi incrostata di pietre e di marmi, e varii dipinti murali la vivificano.

Sei bassorilieri, inoltre, rappresentanti la *Passione di Cristo* che sono fra i migliori del Giambologna, furono disposti intorno alle pareti.

Si narra, anzi, che questi bassorilievi in origine gli fossero stati commessi dal Granduca Ferdinando; ma non appena questi seppe che il Giambologna lavorava intorno alla cappella del *Soccorso* ove desiderava dormire l'ultimo sonno, con generoso e gentile pensiero volle rendere omaggio allo scultore ordinando che venissero collocati intorno alla sua tomba.

Nelle pareti sono tre quadri: uno dei quali del Poggi, rappresenta la *Nascita del Redentore,* l' altro di mano del Passignano la *Risurrezione,* il terzo del Ligozzi, la *Pietà.*

Quattro nicchie laterali completano l' ornamenta-

zione della cappella e ciascuna d' esse contiene una statuetta in istucco del Tacca.

Alla cappella ha dato il nome il quadro della Vergine del Soccorso attribuito a Forese Falconieri che il Giambologna volle collocare ai piedi del grande crocifisso, un bronzo che egli stesso modellò; sicchè il nome del maestro è passato in seconda linea.

Il che non può non ispirare un sentimento di amarezza e di malinconia a chi oggi si reca in pio pellegrinaggio alla tomba del glorioso artista.

Si direbbe che il maestro abbia sognato e voluto sì sontuoso mausoleo quasi prevedendo o antivedendo l'oblio dei posteri. Pensò egli, o previde, che la sua fama non gli avrebbe sopravvissuto, e che l'oblio e l' ingratitudine avrebbero ben presto se non cancellato, certamente fatto impallidire il ricordo di un artista che in mezzo ad una produzione sì ricca e svariata, fra molte opere mediocri, ebbe pure lampeggiamenti felici e geniali che ne raccomandano il nome, ben degno di essere onorato e ricordato nella storia dell'arte fra gli scultori più degni e notevoli?

Si può pensarlo.

Certo è che s' egli non avesse pensato a raccomandare il proprio nome alla posterità, i suoi contemporanei ed i posteri non si sono molto occupati di lui, tantochè nemmeno in questi ultimi tempi di monumentomania, si è pensato di affermare con un segno, con un ricordo la nostra gratitudine, la nostra memore riconoscenza per l' artefice vigoroso al quale

dobbiamo la meravigliosa fontana del *Nettuno*, il *Ratto della Sabina*, il *Mercurio Volante* e tante altre opere di valore inestimabile.

Egli passò così presto di moda, fu così presto dimenticato, che ci troviamo perfino impacciati ad offrire i lineamenti del maestro: nè le più accurate indagini, per rintracciare un ritratto autentico del Giambologna hanno dato esito molto soddisfacente.



È noto, infatti, che l'autenticità del ritratto che si dice del Giambologna esistente al Louvre nel museo della Rinascenza, e che già appartenne alla collezione del Cardinale Richelieu, il magnifico marmo finemente lavorato — solo la testa è di bronzo — opera di gran pregio per l'esecuzione accuratissima e per la fattura smagliante è stata messa in dubbio specialmente dal Courajol il quale ha escluso nel modo più reciso che il Franqueville o il Tacca abbiano potuto modellare questa opera, specialmente il primo di questi due artisti.

Il Courajol, anzi, attribuisce allo stesso Giambologna la paternità del busto senza però offrire alcun documento in prova del suo asserto e senza nemmeno saperci indicare quale personaggio esso a suo avviso dovrebbe rappresentare.

Un altro ritratto del Giambologna esiste al Louvre e si dice dipinto dal Bassan; ma il Müntz gli nega ogni autenticità.

Certo è, tuttavia, che il ritratto figura nell' inventario fatto dopo la morte del nostro scultore che rappresenta sul limitare della vecchiaia.

Nello stesso inventario figura altresì un altro ritratto del Giambologna, di autore sconosciuto; ma di merito non comune che figurò dapprima nella galleria del Marchese Guadagni, dopo la morte del cui proprietario — nel 1864 — fu acquistato da un amatore inglese.

Nella medesima galleria del Marchese Guadagni, esistono, od almeno esistevano, fino a pochi anni fa, altri due ritratti del famoso scultore, l'uno dei quali, definito come un ritratto di autore antico lombardo, altro non è che una copia o l' originale del ritratto dipinto da Jacopo Bassano da Ponte che trovasi al Louvre.

L' altro nel catalogo rappresenta un " *ritratto di autore incerto.* „ L' artista è seduto su uno sgabello, volto verso la destra dello spettatore, e si vede fino al disopra del ginocchio. Il corpo si presenta di profilo, ma la testa quasi di facciata, coi capelli neri



La " Passione di Cristo „ (Bassorilievo).
Firenze - Chiesa della SS. Annunziata.

pettinati alla Enrico IV, le labbra ombreggiate da mustacchi arricciati, il mento incorniciato da una sottile barba che partendo dalle orecchie termina a punta gli danno l'atteggiamento del tempo. L'artista appoggia la mano destra su una tavola coperta da un tappeto rosso sulla quale si vedono carte, matite, ecc. Nell'angolo destro dell'osservatore si vede una finestra che dà su uno studio illuminato da due finestre. Nel mezzo di questa camera si scorgono in modo assai riconoscibile la statua del *Nettuno*, dell'*Oceano*, della fontana dell'*Isolotto*, ed è questa statua che basta a far riconoscere nella figura rappresentata sulla tela il nostro Giambologna.

E poichè fu verso il 1571 che la statua dell'*Oceano* fu ultimata, quando cioè il Giambologna aveva circa cinquant' anni, si può ritenere che il ritratto sia veramente del nostro maestro.

Resterebbe a chiarire la sorte toccata al busto del Tacca, l'allievo prediletto del Giambologna, colui che lo assistette fino agli ultimi giorni con affettuosa, deferente e rispettosa ammirazione. E su questo busto, la cui esistenza è documentata, vogliamo soffermarci un istante.

In una lettera, infatti, da lui indirizzata a Belisario Vinta il 22 gennaio 1607, il Tacca, dopo di aver detto che il Giambologna " per la contraria stagione si trattiene alquanto debolmente in camera sua renser-

ratto, „ aggiunge che si offre prontissimo a servirlo per il ritratto del maestro.

Fu eseguito dal Tacca questo ritratto?

Non abbiamo ragione per dubitarne.

Certo è, però, che fra le opere vendute dagli eredi del Tacca quasi un secolo e mezzo dopo la morte del Giambologna, fu rinvenuto un busto che ha tutte le probabilità di essere il ritratto del Giambologna eseguito dal Tacca.

Da un carteggio, infatti, della Biblioteca Universitaria Bolognese, risulta che con sua lettera in data 29 luglio 1763 lo scultore Lorenzo Weber offriva ad Ercole Lelli, allora vice-principe dell' Accademia Clementina, un ritratto del Giambologna eseguito dal Tacca.

“ Le dirò, scriveva lo scultore fiorentino al collega bolognese, che il ritratto del Gio. Bologna è di terra cotta della grandezza quanto il naturale, cioè la testa e un poco di busto con collare e veste come da prete con cinque bottoncini, e questo lo comprai dagli eredi del Tacca con molti frammenti del Gio. Bologna, i quali asseriscono esser fatto dal Tacca, et io non ne dubito, e dietro a questo ritratto vi è il nome di Gio. Bologna, fatto con lo stecco, e che sia somigliante io l'asserisco per aver veduto un disegno che possedeva il signor luogotenente Gabbuni il quale lo teneva molto in pregio per la rarità, non si trovando

ritratti di questo gran professore, et io che lo possego non ho voluto lasciarlo mai formare, sicchè queste sono prove sufficienti della sua gran rarità, e in quanto al prezzo è di cinque o sei zecchini, persuadendomi che a V. S. Ill.ma non le parrà molto, e che procurerà di favorirmi, et io per i nuovi incomodi mi piglierò l'ardire d'incassare fra tutte l'altre teste la testa dell'Aurora di Michelangelo, supplicandola a voler gradire questi piccoli segni di gratitudine, ecc. „

Prima di concludere l'acquisto per l'Accademia Clementina, il Lelli volle che il busto fosse esaminato da Giovanni Traballeri, il quale inviando uno schizzo a matita, corrispondente al busto che si trova all'Accademia bolognese, replicava al Lelli, in data 26 agosto 1763:

" Mi sono portato questa mattina dal Sig. Lorenzo Weber il quale mi ha fatto vedere il ritratto di Gio. Bologna che a me sembra molto bello la qual cosa non si può vedere da questo mio contorno altro che un poco di somiglianza. „

Per quanto adunque nessuna prova si abbia che il busto progettato dal Tacca sia stato effettivamente eseguito, le accennate lettere e le altre sullo stesso argomento ma di minor importanza, dalle quali risulta che la vendita fu conclusa e la spedizione effettuata a Bologna, inducono a credere che il busto in terra cotta esistente, ora, presso l'Accademia di Bologna sia precisamente il più fedel documento dei lineamenti del Giambologna, e però sarebbe opera degna e lodevole

eseguirne qualche riproduzione in bronzo a decoro ed onore delle città di Firenze, di Bologna, di Douai, tanto più che i ritratti che vediamo in circolazione, altro non sono che delle volgari mistificazioni; ritratti cioè eseguiti di maniera su semplici descrizioni, epperò ritratti di fantasia, come noi stessi pur di recente potemmo constatare di persona, avendo avuto occasione di assistere alla confezione di uno di cotesti ritratti!

Comunque, confrontando il busto del Louvre con quello dell'Accademia di Bologna si rilevano differenze notevolissime. Nel primo la barba è lunga e fluente, la fronte spaziosa, il naso profilato e tagliente; nel secondo la barba è corta e crespa, il naso rotondetto e mentre la figura del primo si presenta imponente e maestosa, quella del secondo accenna ad una figura piuttosto bassa e tozza. Quale dei due ritratti risponde al vero? Ha torto il Courajol, o fu tratto in errore il Weber e con lui il Lelli, visto che fra i due ritratti non esiste assolutamente alcuna rassomiglianza?

Il Baldinucci nella sua accurata biografia del Giambologna lo descrive " piccolo di statura sì, ma carnoso e massiccio, e di tanta sanità che fino negli anni della decrepitezza reggeva alle fatiche e conservava una sì soda dentatura, che battendo a bello studio forte i denti insieme, faceva sentire il suono lontano. Risen-

tivasi però da una gamba nella quale, dopo accidente di rottura, occorsogli nel saltare da una finestra, restò sempre quel difetto. „

E questi contrassegni per quanto sommari ci persuadono sempre più che il ritratto del Giambologna sia precisamente quello esistente presso l'Accademia Belle Arti di Bologna; questo busto, rimasto per lunghissimi anni a dormire nei magazzini della Accademia, fu ritenuto poi per un ritratto del Carracci, finchè lo scultore Barberi, dietro le nostre indicazioni, lo rinvenne e lo pose in luce.

CAPITOLO XII.

Conclusione.



La vita del Giambologna — come abbiamo veduto — non ha nulla di drammatico o di tragico, tanto che non lo si direbbe, nemmeno, un artista del suo tempo.

Degli artisti, infatti, a lui contemporanei egli non ebbe nè le passioni, nè le superstizioni, nè i vizii, nè quella esuberante vitalità così facile a trasmodare e a prorompere in eccessi che fu una caratteristica dei compagni d'arte in mezzo ai quali visse e del cui ricordo è piena la storia dell'arte italiana.

Non imprese audaci, adunque, od eroiche, non battaglie velenose o scaramuccie gioconde, non episodî dolorosi e tragici, come vediamo pur anco nelle biografie di Michelangelo e di Benvenuto Cellini, gettano

uno sprazzo di tristezza o di luce fosca nella vita del Giambologna.

E nemmeno storie sentimentali d' amore, o poetiche visioni di dolci donne innamorate, supplichevoli o superbe, umili o sdegnose, beffarde o carezzevoli, fanno capolino attraverso le pagine aperte della sua biografia.

E, invero, amò egli?

Sentì egli l'amore con i suoi palpiti e con le sue febbri, con i suoi fantasmi e con i suoi eroismi, con le sue ispirazioni e con le sue follie?

È lecito dubitarne: non soltanto perchè nel suo cammino non troviamo il nome di una donna; ma anche perchè della sua stessa moglie non ci ha lasciato nè un ricordo, nè una parola, nè una lettera, nè un pensiero, nè uno schizzo.

Era bella, era brutta, era giovane, era vecchia, era ricca, era povera?

Nulla sappiamo, assolutamente nulla. Questa creatura passa nella vita del Giambologna, come un' ombra, come un sogno e come un sogno dilegua.

Soltanto sappiamo che egli la perdette il 7 aprile dell'anno 1589, che fu seppellita nella chiesa di S. Pietro Maggiore e che non gli lasciò figliuoli, ma nulla più tranne che era bolognese e si chiamava Rica (diminutivo dialettale del nome Enrica).

Dove, quando, come la conobbe egli?

Non è improbabile durante il suo soggiorno a Bologna; ma certamente molti anni dopo il suo ritorno a Firenze — avvenuto come abbiam visto nel 1566 — furono celebrate le nozze, poichè il Baldinucci accerta che il legame matrimoniale del Giambologna fu di breve durata e, come abbiam visto, quando la sposa del nostro scultore venne a morte, questi aveva settantacinque anni. Con certezza adunque si può conchiudere che il Giambologna si ammogliò assai tardi.

Ma se egli non gustò a lungo le gioie dell'amore e della famiglia, e se queste non infiorarono la sua vita serena e tranquilla, egli fu tuttavia molto amato.

Quanti lo conobbero e lo avvicinarono, artisti e discepoli, restarono vinti dalla sua cortesia e dalla bontà dell'animo suo; tutti ammirati dal suo carattere leale e generoso, dal suo spirito temperante e conciliante, dalla dolcezza delle sue maniere.

Modesto e d'animo mitissimo egli non seppe che fosse il rancore, nemmeno contro quelli che tentarono di attossicargli la vita.

Egli era incapace di odiare. Sentiva il bisogno di avere intorno a sè soltanto degli amici e se non sempre li scelse bene, era però di quei felici temperamenti che sanno dimenticare, di quelle nature fortunate per le quali lo stesso disprezzo di cui sono fatte segno, gli stessi torti che subiscono si trasformano in elemento di operosità e di indulgenza, di che

diede una delle prove più convincenti in occasione del concorso del *Biancone.*

In mezzo agli strepiti di Benvenuto Cellini e al clamore dei fiorentini, non lo punse lo sdegno per l'amor proprio offeso o per l'ingiustizia patita; ma se ne rimase sereno e tranquillo, e nelle notti insonni che seguirono il verdetto per lui tanto inaspettato della gara, non meditò vendette, non imprecò contro l'ingiustizia e contro la prepotenza, non si ribellò contro la evidente sopraffazione, ma con lena rinnovata, con nuovo e fiducioso ardimento si preparò alla rivincita, per mostrarsi degno della considerazione e della stima dalle quali si vedeva circondato.

Furono queste sue singolari qualità che gli imposero il rispetto e gli attirarono l'affetto di quanti lo conobbero e specialmente degli artisti del suo tempo così ombrosi, gelosi, invidiosi e diffidenti. Gli è appunto che per tali sue qualità egli ottundeva perfino le armi avversarie e per quel certo che di nobile e di ideale che egli portava e sapeva portare pur nei contrasti, non pareva mai diminuito, tal che egli portò intatta e perpetua la sua verginità spirituale.

Così è che il Giambologna ebbe — e fu suo merito — amicizie infrangibili.

Così è che malgrado la sua origine straniera fu dei primi ad essere ammesso a quella Accademia del Disegno — la cui origine risale a Giotto — e che

Cosimo I nel 1563 ricostituì; in quella Accademia ove convenivano il Salviati, il Cigoli, il Vasari, Benvenuto Cellini, l'Ammannato, il Sangallo, il Tiziano, il Tintoretto, Paolo Veronese e tanti e tanti altri valorosi artisti che sparsero pel mondo opere meravigliose.

Così è che in mezzo alle lotte, alle malignazioni e alle diffamazioni che tormentarono tutti gli artisti del suo tempo, sì da armarli, per così dire, gli uni contro gli altri — egli rimase sereno, impassibile e mentre Benvenuto Cellini " schizzava fuoco dagli occhi infiammati ", e Baccio Bandinelli e l'Ammannato si disputavano gli onori e le commissioni, ingiuriando furiosamente i compagni e i rivali, egli seppe starsene in disparte tranquillamente, umilmente, e in tutta la sua vita non troviamo una riga sola contro un compagno, non un episodio in cui egli ci apparisca in luce poco propizia o sfavorevole.

E, com'ebbe l'amicizia dei grandi, il rispetto e l'ammirazione del popolo, il Giambologna ebbe particolarmente, e particolarmente gli fu caro, l'affetto dei discepoli.

Poichè egli si affezionava ai giovani, li incoraggiava nei primi passi, indirizzandoli all'arte con l'esempio e colla parola, incitandoli nel momento dello sconforto, aiutandoli nei passi più scabrosi, eccitandoli nelle ore tristi del dubbio, sempre buono, paziente e amoroso, maestro, padre, fratello, compagno al tempo stesso.

Anzi negli ultimi anni della sua vita, quando già vecchio avrebbe ben potuto concedersi un meritato riposo, egli ancora stava sulla breccia e lavorava indefessamente e accettava le più svariate commissioni, non tanto per quel bisogno di operare che non lo abbandonò mai durante tutta la vita, quanto per assicurare ai suoi discepoli lavoro abbondante e ben retribuito.

Ma se tutti i suoi allievi gli furono cari, il Franqueville ed il Tacca furono singolarmente da lui prediletti. E abbiam visto, infatti, che una prova del grande, tenero affetto ch' egli ebbe pel Tacca, glie la diede lasciandogli dopo la propria morte l' uso della casa, degli attrezzi, di tutto quanto aveva raccolto intorno a sè, mentre al Franqueville affidò l' esecuzione di molte delle sue opere e come lo vide desideroso di rimpatriare lo raccomandò caldamente affinchè non dovesse risentire della mancanza del maestro.

Certo se il Giambologna potesse rivivere ai nostri giorni proverebbe un grande senso di amarezza e di delusione vedendo il denso velo di oblio che si è disteso sulla sua opera: nulla potrebbe forse più intensamente amareggiarlo della indifferenza con cui la nuova gente passa dinanzi all'opera sua, un dì si vivamente acclamata, senza concederle quel rispettoso omaggio del quale è pur degna.

Ma se gli entusiasmi de' suoi contemporanei peccarono spesso di esagerazione, l' indifferenza attuale pecca di ingratitudine: poichè se egli non può collocarsi fra le grandissime figure che illustrarono l'arte,

le opere che ci ha lasciato sono tuttora vive e più che sufficienti per assicurargli e renderlo meritevole del rispetto di quanti giudicano senza preconcetti, senza apriorismi e senza prevenzioni le manifestazioni del bello.

Che se non fu maggiore di tanti artisti a lui premorti e de' quali pur oggi vediamo la figura ridotta dall'opera serena del tempo alle giuste proporzioni, egli però — comunque si voglia considerare la sua svariata opera e pur facendo le debite riserve su taluna delle sue composizioni — ha titoli più che bastanti per farlo degno di occupare un posto notevole nel sacro stuolo di coloro che all'arte si votarono con entusiasmo fin dalla prim' ora della loro vita e che all'arte diedero fin l'ultimo sospiro, con fede incrollabile, con entusiasmo, con abnegazione, con dignità. E se talora errò per sentieri sui quali si trovò a disagio, egli seppe tuttavia ritornare sulla grande via riservata al suo forte ingegno.

Certo da un artista il quale esordì con la meravigliosa fontana del *Nettuno* per la città di Bologna, l'arte avrebbe potuto ripromettersi e vaticinare una ascensione più completa e più luminosa.

Ma ripensando al tempo in cui visse, non deve sorprenderci se egli pure non seppe fermarsi sul declivio nel quale fatalmente si era posta l'arte.

Nè possiamo fargli grave addebito se vediamo che,

inebbriato dagli inviti e dalle onoranze che gli venivan tributate, sollecitato da ogni parte d'Italia e d'Europa di commissioni della massima importanza, disputato da principi e da sovrani, accarezzato e lusingato dalle lodi iperboliche dei poeti, smarrì qualche volta la precisa misura, e si lasciò trascinare a quella estrema facilità di esecuzione alla quale si andavano abbandonando gli artisti fiorentini, le cui opere tanto si rassomigliano nei pregi e nei difetti, tutti pensando che dopo Michelangelo nulla restasse all'arte da dire.

Poichè, l'ideale artistico del Giambologna fu tutto raccolto e compendiato nella ammirazione sconfinata ch'egli ebbe di Michelangelo, il grande maestro della plastica, del quale egli si propose di imitare lo stile, rifare per così dire, attenuandone la potenza e la violenza tragica, l'organismo, rimaneggiando fino alla sazietà alcuni motivi, abbandonandosi talora a qualche esteriorità o superfluità ornamentale alquanto invecchiata preludente alla decadenza, ma con una ingenua originalità di forma, di forza d'espressione, di schiettezza, di sobrietà di movenza e di profonda idealità sì che nella agonia di uno de' periodi storici più famosi e memorabili nella storia dell'arte, egli riesce a sopravvivere.

E malgrado che egli non di rado cada in qualche goffaggine di stile, malgrado qualche volta si abbandoni troppo spensieratamente alla facilità della improvvisazione, pur tuttavia dopo Michelangelo, nel suo tempo, egli è certamente il solo artista che emerga.

E in verità, Andrea Ferrucci e il Lombardi, il Torrigiano e il Rustici, il Tribolo e lo stesso Benvenuto Cellini, Baccio da Montelupo e il Ricciarelli da Volterra e l'Ammannato e Baccio Bandinelli se non possono definirsi delle vere mediocrità altrettanto presuntuose quanto nefaste all'arte, prese ciascuna nel complesso dell'opera sua, non stanno tutte nella gerarchia artistica molto al di sotto del Giambologna?

Certamente, però, egli non solo emulò ma superò quasi tutti gli artisti suoi contemporanei, perchè ebbe per così dir la forza di rimaneggiare e di assimilare le più nobili tradizioni del passato rinfrescandole col suo spirito vigoroso, sì che prendessero carattere di modernità, e parecchie delle sue statue hanno, invero, una nobiltà così sorprendente di atteggiamento e d'insieme da dare al maestro il diritto di essere considerato molto al disopra di tanti scultori che gli furono contemporanei, sebbene più di lui reputati e fortunati.

Vero è peraltro che forse un buon numero di opere della vecchiaja hanno offuscata la sua gloria che nessuno oserebbe attaccare, se avesse fermata a tempo — supremo sacrifizio cui tanti artisti non sanno e non possono ubbidire — la sua veramente esuberante operosità.

Ma se per corrispondere alle pressioni fattegli da ogni parte dovette negli ultimi anni della sua vecchiaja accettar di eseguire opere che riuscirono inferiori e

qualche volta mediocri, e se per compiacenza verso i suoi discepoli e pel desiderio di giovar loro finì per accettare la paternità di opere abborracciate frettolosamente, ciò potremo e dobbiamo deplorare, ma ciò non può offuscar la gloria di chi con la fontana del *Nettuno*, col *Ratto della Sabina* e col *Mercurio* ha dato all'arte quanto basta per assicurargli fama imperitura.

Vero è, pure, che il Giambologna fu artista favorito singolarmente dalla fortuna. Pochi ebbero come lui la possibilità di provarsi in opere le più svariate: fontane colossali e gruppi decorativi, monumenti equestri e piccoli candelieri di bronzo e d'argento, gruppi profani e monumenti religiosi, statue funerarie e crocifissi, statuette di marmo e fantasie gigantesche come quella dell'Appennino; in tutte le manifestazioni alle quali può piegarsi uno scultore egli ebbe agio di provarsi, per liberalità di committenti e generosità di Principi.

Ed egli che pur non fu favorito da una grande fantasia, a tanta varietà di produzione seppe tuttavia imprimere una originalità non comune, una dignità rimarchevole e non di rado un buon gusto mirabile.

Ecco perchè dinanzi alla ricca e svariata produzione del Giambologna che, se non evoca le grandi figure che illustrarono l'arte italiana, ci ha lasciato un ricordo tanto singolare, facendo giustizia delle esagerazioni del tempo in cui visse, e della indifferenza

che ha poi accompagnato il suo nome, dopo tre secoli di immeritato oblio non ci è sembrata opera vana e inopportuna ricordare il valoroso artista che dopo di aver popolata l'Italia di statue e di fonti immortali — che lui vivente suscitarono tanta ammirazione da collocare il suo nome accanto a quello di Michelangelo — non ci è sembrato, dicevamo, opera inutile ricordare il Giambologna e ricercare se l'opera sua viva ancora e se vive per quale virtù.

FINE.



Elenco delle principali opere del Giambologna

RICORDATE NEL PRESENTE VOLUME

Il numero romano indica il capitolo, l'arabico la pagina

Monumenti equestri.

Monumento di Cosimo I de' Medici — Firenze . . . VII, 139

Monumento di Ferdinando I — Firenze . . . . . X, 216

Fontane.

Il Nettuno — Bologna, piazza del Nettuno . . . . IV, 63

L'Oceano (ovvero *La Fontana dell'Isolotto*) — Firenze, Giardino Boboli . . . . V, 109

L'Appennino (o *Giove piovoso*) — Firenze, Villa di Pratolino . . . . V, 113

La Venere della Grotticina — Firenze, Giardino Boboli I, 22

Monumenti pedestri.

Cosimo I — Firenze, Uffizi . . . . VIII, 166
Ferdinando I — Arezzo . . . . VII, 167
Ferdinando I — Pisa, Lung'Arno . . . . VIII, 168
Cosimo I — Pisa, piazza dei Cavalieri. . . . . . VIII, 168

Gruppi.

Fiorenza (ovvero *La Virtù che sottomette il Vizio*) — Firenze, Bargello . . . . V, 97
Il ratto della Sabina — Firenze, Loggia de' Lanzi . VI, 118
Ercole e il Centauro — Firenze, Loggia de' Lanzi . VIII, 160
Sansone che atterra il Filisteo — Douai, Museo Civico III, 57

Architettura.

Cappella della Confraternita del Ceppo — Firenze . . X, 206
Altare di Cristo della Libertà — Lucca, S. Martino . V, 113
Cappella Salviati (o di *S. Antonino*) — Firenze, S. Marco X, 203
Cappella del Soccorso — Firenze, SS. Annunziata . X, 206
Cappella Grimaldi — Genova, Chiesa dei Francescani di Castelletto, demolita nel 1815. . . . . . . V, 111

Monumenti religiosi.

S. Antonino — Firenze, S. Marco (Cappella Salviati) X, 204
S. Giovanni Battista — Firenze, S. Marco (Cappella Salviati) . . . . IX, 180
S. Matteo — Orvieto, Cattedrale . . . . VIII, 165
S. Luca — Firenze, Or S. Michele . . . . VIII, 164
Le tre porte di bronzo — Pisa, Cattedrale . . . . VII, 147
Cristo della Libertà — Lucca, S. Martino . . . . . V, 112
Due Angeli (porta candelabri) — Pisa, Cattedrale . IX, 180
S. Giovanni Battista — Pisa, Cattedrale . . . . . IX, 178
Cristo — Pisa, Cattedrale . . . . IX, 179

Bronzi.

Il Mercurio volante — Firenze, Bargello . . . . . V, 105
Puttino nell'atto di pescare — Firenze, Bargello. Gabinetto dei bronzi . . . . III, 55
Diavolino — Firenze, R. Museo Nazionale . . . . III, 55
Marte — Firenze, Galleria Uffizi . . . . IX, 182
Venere — Firenze, Galleria Uffizi . . . . IX, 182
Cupido — Firenze, Galleria Uffizi . . . . IX, 182
Apollo — Firenze, Galleria Uffizi . . . . IX, 182
Giunone — Firenze, Galleria Uffizi . . . . IX, 182
Bagnante — Firenze, Galleria Uffizi . . . . IX, 186
Bagnante che esce dal bagno — Firenze, Galleria Uffizi IX, 185
La Geometria — Firenze, Galleria Uffizi . . . . . IX, 187
Gladiatore — Firenze, Galleria Uffizi . . . . . . IX, 187
Satiro (maschio) — Douai, Museo civico . . . . . IX, 190
Satiro (femmina) — Douai, Museo civico. . . . . IX, 190
Cavallo in movimento (è il modello del cavallo del monumento a Cosimo I) — Douai, Museo civico IX, 190
Uccelli — Firenze, Villa di Castello . . . . IX, 190
Candelieri — Bologna, Museo Civico . . . . . . IX, 190
Battente — Bologna, Museo Civico . . . . IX, 190
Tacchino — Firenze, Bargello . . . . IX, 191

Crocifissi.

Crocifisso — Firenze, SS. Annunziata (Cappella del Soccorso) . . . . IX, 195
Crocifisso — Pisa, Cattedrale (Altare maggiore) . . IX, 194
" del duca di Baviera — bronzo . . . . . IX, 191
" del papa Clemente VIII — oro. . . . . IX, 191
" del cardinal Salviati — oro . . . . . . IX, 191
" del cardinal di Siviglia — marmo . . . . IX, 191
" del cardinal Aldobrandini . . . . IX, 191

Crocifisso della villa del *Riposo* — bronzo, picc. dim. IX, 191
" della Cappella dei Medici in S. Lorenzo — bronzo, picc. dim. . . . . IX, 191
" dell'Impruneta (dintorni di Firenze) — br. IX, 191
" del Cestello (Seminario), Firenze — bronzo. IX, 191
" del Colle in Val d'Elsa — bronzo . . . . IX, 191
" del Museo di Douai — bronzo fiorentino . IX, 191
Il Calvario — Firenze, palazzo Pitti — bronzo . . IX, 191
Il Calvario — Firenze, palazzo Pitti — oro . . . . IX, 191

NB. Sarebbero da aggiungere il *Crocifisso* e i *Quattro Evangelisti* della sorella del duca di Lerm (in bronzo dorato) e il *Crocifisso* (semivivo) del duca di Mantova (in argento), ma la loro autenticità come opera del Giambologna è messa molto in dubbio; probabilmente sono opera di qualche suo allievo: egli non diede che il disegno.

Opere varie.

Scudo ducale — Firenze, Bargello — in pietra . . . III, 55
Alcune mensole e *La terrazza del palazzo Griffoni* ora *Ricciardi* — Firenze . . . .
Giove (busto) — Firenze, Giardino Boboli — marmo VIII, 171
Francesco I (busto) — Firenze, Palazzo Corsi, via Legnajoli 4183 — marmo . . . .
L'Abbondanza (ovvero *La Dovizia*) — Firenze, Giardino Boboli — marmo . . . .
Ercole che combatte l'Idra . . . .
Le dodici fatiche d'Ercole — *Ercole che porta il mondo.*
L'Architettura — Firenze, Bargello — in pietra . . VIII, 172
Michelangelo — Firenze, Museo Michelangiolesco — busto in bronzo . . . . X, 212



BIBLIOGRAFIA.

Bombaci. Delle istorie di Bologna. — Valery. Voyage en Italie. — Baldinucci. Notizie dei professori di disegno da Cimabue, ecc. — Vasari. Vite dei più eccellenti pittori e scultori. — Santo Varni. Ricordi di alcuni fonditori in bronzo. — Gaye. Carteggi d'artisti. — A. Desjardins. Lavie et l'œuvre de Jean Bologne. — Cicognara. Storia della scultura. — Gaci. Poemetto. — Borghini. Il *Riposo*. — Guicciardini. Description de tous les Pays-Bas, etc. — Müntz. Histoire de l'art pendant la Renaissance. — Del Badia. Della statua equestre di Cosimo I. — Savioli. Annali Bolognesi. — Chiarini. Le pubbliche fonti di Bologna. — Gaci. In morte di Francesco De Medici. — Morroni. Pisa illustrata. — Fontani. Toscana pittoresca. — Gossi Le Gallerie e i Musei di Firenze. — *Archivio di Stato di Bologna*. Lettere di Principi, Cardinali e prelati al Senato. — Carteggi. — Libro delle spese della Fontana del Nettuno, ecc., ecc. — *Archivio di Stato, Archivio Mediceo, Archivio della Galleria degli uffizi di Firenze*, ecc. Carteggi. — *Archivi di Lucca e di Pisa*. Carteggi.



INDICE DELLE ILLUSTRAZIONI

TAVOLE FUORI TESTO.

1. La Fontana del Nettuno . . . . *Pag.* 64
2. La Fontana dell'Oceano . . . . „ 96
3. Il Mercurio Volante . . . . „ 104
4. La Fontana dell'Apennino . . . . „ 112
5. Il Ratto di una Sabina (veduta dell'insieme) . . . „ 120
6. Il Ratto di una Sabina . . . . „ 128
7. Il monumento equestre di Cosimo . . . . . . „ 136
8. Porta a sinistra della cattedrale di Pisa . . . . „ 144
9. L'Assunzione della Vergine (Bassorilievo delle porte di Pisa) . . . . „ 152
10. La Visita (Bassorilievo delle porte di Pisa) . . . „ 152
11. Ercole e il Centauro . . . . „ 168
12. Crocifisso in bronzo del Gabinetto delle gemme . „ 184
13. Il monumento equestre di Ferdinando I . . . . „ 217
14. Bassorilievo della Cappella del Soccorso . . . . „ 240

Illustrazioni intercalate nel testo.

La Venere della Grotticina	*Pag.*	22
Puttino nell'atto di pescare	"	55
Diavolino (bronzo)	"	57
Nettuno (modello in bronzo)	"	72
Nettuno (dalla fontana omonima)	"	73
Una nevicata sulla fontana del Nettuno	"	81
Fontanella tolta dalla fontana del Nettuno nel 1888	"	86
Moneta commemorativa coniata nel 1565	"	91
Fiorenza, ovvero la Virtù che sottomette il Vizio	"	103
S. Luca	"	165
L'Architettura	"	172
Il Redentore (bronzo)	"	179
S. Giovanni Battista (bronzo)	"	181
Venere (bronzo)	"	182
Apollo (bronzo)	"	183
Vulcano (bronzo)	"	185
Bagnante accovacciata (bronzo)	"	186
Candeliere (bronzo)		188-89
Battente (bronzo)	"	190
Tacchino (bronzo)	"	191
Gesù Cristo (testa in bronzo)	"	195
Crocifisso della SS. Annunziata (bronzo)	"	196
Crocifisso del Gabinetto dei bronzi (bronzo)	"	197
Busto di Michelangelo (bronzo)	"	212
Monumento mediceo di Ferdinando	"	215
Ritratto del Giambologna (busto in bronzo)	"	239

Panorama di Roma	*Pag.*	3-265
" " Firenze	"	27-53-161-221-249
" " Bologna	"	63
" " Pisa	"	137-267
La villa reale (ex palazzo Pitti)	"	95-177
La loggia dell'Orcagna	"	119-261
Piazza SS. Annunziata (Firenze)	"	v, 201

INDICE

Sommario dei capitoli . . . . *Pag.* v
Capitolo I. — La giovinezza e i primi passi . . . „ 1
„ II. — Il Concorso del Biancone. . . . . „ 25
„ III. — Giambologna entra al servizio dei Medici. . . . . „ 51
„ IV. — La fontana del Nettuno . . . . . „ 61
„ V. — La virtù che sottomette il vizio — Il Mercurio volante . . . . . „ 93
„ VI. — Il ratto di una Sabina . . . . . . „ 117
„ VII. — Il monumento di Cosimo I — Le porte della Cattedrale di Pisa . . . . „ 135
„ VIII. — L' Ercole e il Centauro — Le opere minori. . . . . „ 159
„ IX. — Bronzi e Crocifissi . . . . „ 175
„ X. — Il Giambologna architetto. . . . . „ 199
„ XI. — Gli ultimi giorni — La morte — Il testamento — La sepoltura del Giambologna . . . . „ 219
„ XII. — Conclusione . . . . „ 247
Elenco delle principali opere del Giambologna ricordate nel presente volume . . . . „ 261
Bibliografia . . . . „ 265
Indice delle illustrazioni . . . . „ 267